

INSTITUTO CARO Y CUERVO

SEMINARIO ANDRÉS BELLO

MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

CRÍTICA DE LA ARMONÍA: UTOPIA DE LO POLÍTICO
CÁTEDRA DE UN MAESTRO DE ESCUELA SOBRE LA NECESIDAD DEL CONFLICTO

FERNANDO SOLANO PITA

BOGOTÁ
2017

INSTITUTO CARO Y CUERVO

SEMINARIO ANDRÉS BELLO

MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

CRÍTICA DE LA ARMONÍA: UTOPIA DE LO POLÍTICO
CÁTEDRA DE UN *MAESTRO DE ESCUELA* SOBRE LA NECESIDAD DEL CONFLICTO

FERNANDO SOLANO PITA

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
MAGISTER EN LITERATURA Y CULTURA
LÍNEA DE INVESTIGACIÓN *ESTÉTICA SOCIOLOGICA*

DIRECTORA: HÉLÈNE POULIQUEN

BOGOTÁ
2017

A Elizabeth y Alma.

Agradecimientos

**Especialmente a la *Maestra* Hélène Pouliquen,
quien con su depurada sensibilidad,
generosamente continuaba su cátedra nunca acababa.**

**A Paula que hizo las veces de monitora y,
por supuesto, a todos mis compañeros de cohorte,
quienes me enseñaron la forma poliédrica de la obra de arte.**

**CARTA DE AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA Y
PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO**

Bogotá, D.C., 30 de nov. de 2017

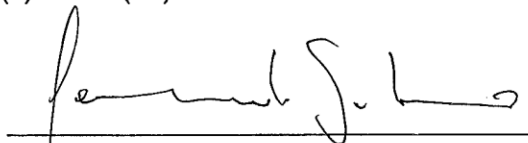
Señores
BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI
Ciudad

Estimados Señores:

Yo, **FERNANDO SOLANO PITA**, identificado con C.C. No. 74379840, autor del trabajo de grado titulado **CRÍTICA DE LA ARMONÍA: UTOPIA DE LO POLÍTICO. CÁTEDRA DE UN MAESTRO DE ESCUELA O LA NECESIDAD DEL CONFLICTO**, presentado en el año de 2015 como requisito para optar el título de MAGISTER EN LITERATURA Y CULTURA; autorizo a la Biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio el Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro Y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Muestre al mundo la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "**Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores**", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su (s) autor (es).


c.c. 74379.840

DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO

AUTOR O AUTORES

Apellidos	Nombres
SOLANO PITA	FERNANDO

DIRECTOR (ES)

Apellidos	Nombres
POULIQUEN	HÉLÈNE

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE: Magister en Literatura y Cultura.

TÍTULO DEL TRABAJO: CRÍTICA DE LA ARMONÍA: UTOPIA DE LO POLÍTICO

SUBTÍTULO DEL TRABAJO: CÁTEDRA DE UN MAESTRO DE ESCUELA SOBRE LA NECESIDAD DEL CONFLICTO

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO: Maestría en literatura y cultura.

CIUDAD: BOGOTA AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2017

NÚMERO DE PÁGINAS: 114

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones Mapas Retratos Tablas, gráficos y diagramas Planos Láminas Fotografías

MATERIAL ANEXO (Vídeo, audio, multimedia):

Duración del audiovisual: _____ Minutos.

Número de casetes de vídeo: _____ Formato: $\frac{3}{4}$ Mini DV DV Cam DVC Pro Vídeo 8

Hi 8 Otro. Cual? _____

Sistema: Americano NTSC Europeo PAL SECAM

Número de casetes de audio: _____

Número de archivos dentro del CD (En caso de incluirse un CD-ROM diferente al trabajo de grado: _____)

PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser Laureadas o tener una mención especial):

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES: Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. *(En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar a la dirección de biblioteca en el correo electrónico biblioteca@caroycuervo.gov.co):*

ESPAÑOL

González Ochoa, Fernando, 1895-1964 -
Crítica e interpretación

El maestro de escuela (Novela Colombiana) - Crítica e interpretación

Literatura Colombiana - Siglo XX – Historia y crítica

Utopías

Armonía (Estética)

Papel Social

Arte y Literatura

Socialismo

INGLES

González Ochoa, Fernando, 1895-1964 -
Criticism and interpretation

School teacher (Colombian Fiction) -
Criticism and interpretation

Colombian literature - 20th century -
History and criticism

Utopias

Harmony (Aesthetics)

Social role

Art and literature

Socialism

RESUMEN DEL CONTENIDO Español (máximo 250 palabras):

El presente análisis literario intenta resolver la pregunta “¿qué hay en el fondo de El maestro de escuela? ¿Amargura? ¿Desilusión? ¿Desengaño? ¿Frustración? ¿Rendición?”. La hipótesis que se pretende defender es que detrás de El maestro de escuela está la Utopía de concebir siempre la posibilidad de otro mundo, a partir de la defensa del desacuerdo, el conflicto, la rebeldía.

También se evidencia la crítica que hace el escritor colombiano Fernando González Ochoa a la política, a la cultura e ideología silenciadora y ordenadora de las subjetividades y del desacuerdo, y a su vez develar la ya mencionada utopía que engendra la novela –en cuanto “fórmula” de esperanza para pensar otro mundo posible en el cual convivan las diferencias, a través del conflicto entre las discrepancias: Democracia–. Para este fin, se tomará como advertencia aquel breve texto de este mismo autor titulado “El idiota”, entendiéndolo como ciudadano-resultado cuando se anulan tales discrepancias, o como un ser sin criterio, gregario y sin subjetividad propia.

Adicionalmente, se presenta una reflexión alrededor de la dimensión estética fernandogonzaliana, en donde lo “feo” es tomado como referente para desenmascarar la realidad a la cual está abocada la obra literaria. Para ello, el filósofo alemán Theodor Adorno nos provee de algunas nociones y conceptos, tales como «arte radical» o el concepto de «el ideal de lo negro», rescatando, así, el valor estético de lo no-familiar y lo no-armónico.

RESUMEN DEL CONTENIDO Inglés (máximo 250 palabras):

The present literary analysis attempts to solve the question "what is there in the background of *El maestro de escuela*? Bitterness? Disappointment? Disillusion? Frustration? Surrender?". The

hypothesis that is tried to defend is that behind *El maestro de escuela* is the Utopia to always conceive the possibility of another world, from the defense of disagreement, conflict and rebellion.

There is also evidence of the criticism made by the Colombian writer Fernando González Ochoa to politics, to the silencing and ordering culture and ideology of subjectivities and disagreement, and in turn to unveil the aforementioned utopia that engenders the novel -as a "formula" of hope to think of another possible world in which differences coexist, through the conflict between discrepancies: Democracy-. For this purpose, that short text by this same author entitled "El idiota".

Additionally, a reflection is presented around the aesthetic dimension, where the "ugly" is taken as a reference to unmask the reality to which the literary work is destined. For this, the German philosopher Theodor Adorno provides us with some notions and concepts, such as "radical art" or the concept of "the ideal of blackness", thus rescuing the aesthetic value of the non-familiar and the nonharmonic.

PALABRAS CLAVES:

Conflicto, ideal de lo negro, armonía, político, utopía, arte radical.

KEYWORDS

Conflict, ideal of the black, harmony, politics, utopia, radical art.

TABLA DE CONTENIDO

<u>Introducción</u>	<u>11</u>
<u>1. Capítulo Semblante y semejanzas</u>	<u>24</u>
1.1 Semblante de <i>El maestro de escuela</i>	24
1.2 Fatalidad y esperanza en <i>El maestro de escuela</i>	28
1.3 Semejanzas entre dos dramas eternos: <i>Our Town</i> y <i>El maestro de escuela</i>	31
1.4 (Apéndice) Ingmar Bergman y Fernando González	38
<u>2. Capítulo La Culpa es lo concreto</u>	<u>43</u>
2.1 La Culpa aniquila	43
2.2 La Culpa como método de autoconocimiento y autodestrucción	46
2.3 La Culpa redime	50
2.4 La necesidad de un «Chivo expiatorio»	55
2.5 La Culpa como necesidad	58
2.6 Características del «Chivo expiatorio» en <i>El maestro de escuela</i>	62
<u>3. Capítulo “El idiota” de Fernando González o la anulación de lo político ..</u>	<u>71</u>
3.1 No más Utopías de “ultramundos”	71
3.2 Entre el Infierno y el Cielo: la Vida.....	79
3.3 Lo político y la política en <i>El maestro de escuela</i>	85
3.4 En defensa de lo político, y no del hombre “bueno”	88
<u>4. Capítulo Epílogo. Estética y Política</u>	<u>95</u>
4.1 Aproximación a la estética <i>fernandogonzaliana</i>	96
4.2 Estética de <i>lo negro</i>	102
4.3 Un fracaso político advierte del fracaso del Arte	108
<u>Bibliografía</u>	<u>111</u>

Lo que cambia es lo único que permanece.
Heráclito

*No acepten lo habitual como cosa natural,
pues en tiempos de desorden,
de confusión organizada,
de arbitrariedad consciente,
de humanidad deshumanizada,
nada debe parecer natural,
nada debe parecer imposible de cambiar.*
Bertolt Brecht

*Las tapas de cada libro,
entre las cuales el ojo se pierde en el texto,
están emparentadas con la promesa de la cámara oscura.*
Theodor Adorno

A manera de Introducción

Junto al *Pensar*, *Escribir* es uno de los asuntos de la esfera privada –y en contra del sentido común– que lastran consigo la exigencia de la rigurosidad y la inevitable propensión a considerar la presencia del error. Tal desmesura por la constante duda, producto de la reflexión sobre lo que se quiere decir y lo que van a comprender los lectores – insospechadamente para el escritor–, es condición necesaria para imprimirle sumo cuidado a este mismo ejercicio del escribir. Por ello, el siguiente ejercicio de análisis y crítica literaria no tiene otro propósito sino el de ser un intento por transmitir una consideración estética, política y filosófica, tomando como basamento la obra literaria de un colombiano que, a diferencia de quien escribe estas líneas, ese sí virtuoso en el arte de situar en palabras sentimientos humanos.

Se apelará al recurso, nada original pero sí muy fecundo, de cabalgar la siguiente reflexión sobre aquello que no es de casual aceptación para el sentido común, dado que sin dilaciones éste admite como natural –bajo una aparente y sospechosa necesidad– lo armónico, la concordia, el acuerdo, es decir, todo lo contrario de aquello que interesa a la presente investigación. El recurso ahora se hace evidente, será lo *no familiar*, aquello que cuesta

comprender como imperioso para la sociabilidad en sociedad, no solo en la interacción humana, sino al interior del sujeto: el *conflicto*¹.

Para tal efecto, se apostó por tomar como insumo *El maestro de escuela* (1941), novela filosófica del pensador colombiano Fernando González Ochoa (1895-1964), escrita de forma fragmentaria, que prelude la “originalidad” literaria y estética de su autor. Tal originalidad fue reconocida por el dramaturgo estadounidense Thornton Wilder, a quien González le dedica esta obra, y quien justamente fuera el primero en resaltar su valor novelístico, tal como lo constata Ernesto Ochoa Moreno (1992) en su artículo “*El maestro de escuela* de Fernando González”.

En dicho texto, Ochoa Moreno resalta aquel momento en el que Wilder estuvo en Colombia a principios de 1941, año en el cual justamente saldría a la luz esta breve novela de González. Wilder llegó a Colombia tiempo después de haber sido galardonado con el premio *Pulitzer* en 1938 por *Our Town*.

Sería el 30 y 31 de marzo de 1941 cuando Thornton Wilder estuvo en “La Huerta del Alemán”² hablando con Fernando González. Cinco días después, el 4 de abril, desde Bogotá, Wilder escribiría a González lo siguiente: “Mi experiencia más viva, estimulante y feliz en Colombia es haberlo conocido a usted, su trabajo, su casa” (Ochoa, 1992, p. 27). Respecto a la dedicatoria que González le dirige en *El maestro de escuela*, agrega:

¹ Es el momento preciso para advertir al lector que toda vez que se mencione la palabra “conflicto”, no implica indefectiblemente la acepción que supone guerra o combate, sino a la denominación más general que alude a la oposición o *desacuerdo* entre personas, cosas o ideas.

² En la fotografía podemos ver la fachada de “La huerta del alemán”, que fue la casa de Fernando González, hoy Casa Museo Otraparte (Carrera 43A N°27A Sur-11, Avenida Fernando González; Envigado – Colombia). Fotografía que aparece en la edición de *El maestro de escuela* a cargo de la Universidad EAFIT de 2012.

No puedo expresarle cuán orgulloso estoy. *El maestro de escuela* dedicado a mí. *Non dignus sum, non dignus sum*. Es el primer libro que alguna vez me haya sido dedicado. Oh, querido amigo, este orgullo y esta esperanza hacen que yo pueda justificar que este detalle permanecerá conmigo siempre. Y algún día le demostraré de nuevo cuánto la valoro (Ochoa, 1992, p. 27).



Fotografía de la fachada de “La huerta del alemán”.

Wilder (citado por Ochoa, 1992) estima el libro de González como

brillante y terrible, cruel y piadoso (...). Como obra de arte, qué *original*. Usted ha reinventado la novela. Usted ha creado la novela: Siglo veinte. El contar historias ha muerto. Lo de “pasó esto, y luego ocurrió aquello y luego pasó esto”, ha muerto. Esta es la Nueva Novela. (p. 27).

Como se observa, son misivas cargadas de mutuo elogio. Willis Robb (1988), en su venida a Colombia a propósito del Encuentro de Colombianistas –celebrado en Cartagena en agosto de 1988–, a través de su conferencia titulada “La nueva novelística de Fernando González” hace públicas, de primera mano, algunas palabras más que contenía aquella carta de Thornton

Wilder (citado por Ochoa, 1992) del 4 de abril de 1941:

¡Oh Señor! Cuánto dolor y desespero, cuánto de negativo, pero salvado para la belleza, y para el arte, por la inocencia, el decir la verdad. Y por la *Vis cómica*. Y cuán brillante es, brillante y terrible. Inolvidable. Se añade al tesoro de lo que uno *ve y sabe sobre los seres humanos*. (26).

Finalmente, a estas palabras se le suman las de un telegrama dirigido desde Bogotá el 21 de abril a Fernando González. Su traducción del francés fue la siguiente:

Ha llegado. Lo he leído otra vez. Como mil agujas de dolor y placer. Libro cruel: crueldad y piedad: alternativa y simultáneamente. Crueldad para con la humanidad, crueldad con el lector, crueldad del autor contra sí mismo, pero profunda compasión también. Y esa risa casi silenciosa todo el tiempo: la risa de Fernando González. Como la risa de nadie más. En *El maestro de escuela* es como si todas las recompensas llegaran: recompensas por haber sido audaz, y honesto, y rechazado, y solitario. La recompensa de ser valiente es ser verdaderamente original. En el gran sentido: *Original*. En todo momento completamente uno mismo.

Thornton Wilder (Corporación Otraparte, 2011)

Bien, a partir de estas laudatorias palabras, el presente análisis crítico tendrá como objetivo general indagar acerca de cómo *El maestro de escuela*, obra “brillante y terrible”, “cruel y piadosa” (Ochoa, 1992, p. 27) resulta ser una crítica de Fernando González Ochoa a la política, cultura e ideología de su tiempo, aquella misma distopía del “Silencio y el Orden” que han intentado instalar en Colombia –anulando la diferencia y el conflicto o desacuerdo–. Esta lectura que se hará de *El maestro de escuela*, tiene como propósito develar la dimensión ética, estética y política del autor. Postura que será posible advertirla a través del discurso religioso,

pedagógico y político erigido en la novela, a partir del *sentimiento de culpa* de la sociedad reflejada en ella.

Ahora bien, es primordial advertir que el presente análisis literario fue estimulado por la pregunta formulada por Ernesto Ochoa Moreno (1992): “¿qué hay en el fondo de *El maestro de escuela*? ¿Amargura? ¿Desilusión? ¿Desengaño? ¿Frustración? ¿Rendición?”(p. 27). Como es de esperarse, la respuesta no puede ser unívoca, de modo que una optativa solución a esta pregunta es: detrás de *El maestro de escuela* (2012) hay una *advertencia*, bajo la cual se ampara, como en toda advertencia, la posibilidad de tomar otro camino. Así pues, la hipótesis que se pretende defender en este análisis crítico es que detrás de *El maestro de escuela* está la Utopía de concebir siempre la posibilidad de otro mundo, a partir de la defensa del *desacuerdo*, de la rebeldía.

Para sostener tal hipótesis, adicionalmente, se acudirá al breve texto de González (2012) titulado “El idiota”, opúsculo con el cual el autor concluye su novela y que hace las veces de *advertencia*, dado que toma como plataforma a aquellos ciudadanos colombianos que fueron dominados por la ideología que imperaba en Colombia durante la primera mitad del siglo XX. “El idiota” resulta ser entonces una pieza escrita en clave de *advertencia*, tan sencilla pero grandiosa por el hecho de haber sido concebida en ocasión para advertir el alcance de una política del Silencio, que se hizo hegemónica, sobre una sociedad que no tuvo criterio para contrarrestarla. En principio, este opúsculo presenta un franco tono pesimista si se lee aislado de *El maestro de escuela*, pero, en realidad, leyéndolo a la luz de la novela, resulta ser no solo una advertencia, sino también una “fórmula” de esperanza, pues redime dicha obra, al

conducirla por los senderos de la Utopía ya mencionada, una utopía impulsada por la idea de *posibilidad*.

No es aleatorio lo que se acaba de decir, acerca de que “El Idiota” toma dimensiones distintas si se lee alejado de *El maestro de escuela*, pues “El idiota”, siendo el apartado final de dicha novela, fue publicado primero que ésta en la *Revista Antioquia* (1938, N°10), lo que indica que es un escrito que perfectamente puede ser leído de manera independiente; pero, a su vez, esto sugiere que tres años antes la idea fundamental de la novela *El maestro de escuela* estaba larvada en “El idiota”, aquella idea de descontento ante la realidad colombiana establecida por una *Cultura afirmativa* de una clase dominante inclemente con la otredad, antidemocrática, homogeneizadora y, por lo tanto, enemiga del desacuerdo. Esta insatisfacción se plasma en “El idiota” con las sentenciosas palabras de cierre: “Así es como la vida va adobando el juicio de los jóvenes. ¡Putísima es la vida!”(González, 2012, p. 97).

Es así como el presente análisis le da sentido a la decisión de González de adjuntar “El idiota” al final de la obra *El maestro de escuela*, pues el modelo ideal de ciudadano que presenta la novela es aquel *adaptado* al orden social instituido, aquel que si quiere sobrevivir a su entorno debe, sin musitar palabra, aceptar la realidad establecida como si fuera inmodificable; este sujeto es denominado por Fernando González como “El Idiota”. Por el contrario, todo aquel que ose discrepar será adiestrado, reprimido o aniquilado por los agentes del Estado o sus más cercanos colaboradores como la Escuela y la Iglesia; y si no son ellos, será su propio *sentimiento de culpa* el que lo hará retroceder y silenciar su discrepancia. Por ello, el autor presenta la “conciencia de pecado” o “sentimiento de culpa” como una forma de *autoconocimiento*, *autodestrucción* y, además, *como mecanismo para la adaptabilidad social*.

Así pues, “El idiota” de Fernando González estará transversalmente en el presente escrito, con el fin de metaforizar el sujeto que ha generado la ideología dominante en Colombia.

En cuanto al abordaje de la obra, en el presente ejercicio crítico se apelarán a categorías de análisis propias de la Filosofía, la Teoría política, el Psicoanálisis y la Teoría estética que han abordado la creación literaria y artística. Para tal efecto, los referentes teóricos básicos son los planteados por Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Sigmund Freud, Yannis Stavrakakis, Chantal Mouffe, Jacques Lacan, entre otros. Con este sustrato teórico-conceptual, se pretende dar cuenta del fenómeno literario en su dimensión política.

Ahora, como se ha señalado el objetivo general de la investigación es dilucidar la crítica de Fernando González Ochoa a la política, a la cultura e ideología silenciadora y ordenadora de las subjetividades y del desacuerdo, y a su vez develar la utopía que engendra la novela –en cuanto “fórmula” de esperanza para pensar otro mundo posible en el cual convivan las diferencias, a través del conflicto entre las discrepancias: Democracia–. Entonces se tomará como advertencia “El idiota”, entendiéndolo como ciudadano-resultado cuando se anulan tales discrepancias: un ser sin criterio, gregario y sin subjetividad propia.

Dicho lo anterior, el anticipo que la obra expresamente brinda al lector en sus primeras páginas, toma sentido: “trata de la descomposición del yo, que es el ambiente; del fenómeno «grande hombre incomprendido»; de «la culpa»; de la psicología del matrimonio; del mecanismo de cierto género de muerte, la que padeció don Quijote; del entierro, del cementerio y de la caridad” (González, 2012, p. 15), y, así mismo, la obra trata de mostrar los resultados de una sociedad que propugna por lo *armónico*, no por el movimiento sino por lo estático, por la permanencia de lo establecido, es decir, por una sociedad sin disidencia, sin

cambio, sin creatividad. En tal sentido, por vía negativa, se percibirá al autor, a través del personaje de “El idiota”, advirtiéndole del futuro que le espera a toda sociedad que permita anular las divergencias propias del ser humano frente al *statu quo*, lo cual significa que González en su novela esgrime una defensa en favor de la *rebeldía* y el *desacuerdo*³. Como se mencionó líneas arriba, ésta es la hipótesis del presente análisis, y tal cosa se rastreará a partir de los *silencios* y *susurros* que sugieran la obra y González.

Solo resta avisar al lector de los cuatro capítulos constituyentes del presente ejercicio de análisis literario, y de los subtemas que de ellos se desprendan. En el primer capítulo, titulado “Semblante y semejanzas”, se dará a conocer muy brevemente la temática que aborda la novela *El maestro de escuela*, con el propósito de plantear la problemática medular que suscitó el enfoque político propuesto para esta investigación. Seguidamente, será preciso discernir por qué la novela entraña, por un lado, una postura fatalista según la cual sus personajes no pueden subsistir debido a que están aparentemente condenados a un destino; pero, por otro lado, se entrevé la postura esperanzadora de la novela que, a su vez, guarda relación con el “drama eterno” de Thornton Wilder *Our Town* (1938), y a partir del cual emerge la Utopía o posibilidad de cambio, esto a través de los personajes *inadaptados*, suscitando con ello, igualmente, el enfoque político. Entonces, de la desazón de tales personajes *inadaptados*, el análisis presentará además un muy breve ejercicio comparativo entre la novela de Fernando González y la película de Ingmar Bergman *Persona* (1966).

³ Cuando refiera el texto a la defensa del “conflicto” se alude, en sentido político, a la defensa de la democracia o, lo que sería lo mismo en el texto, a la defensa y convivencia con las diferencias, las rebeldías: al válido desacuerdo político; contrario a su anulación o aniquilación por la fuerza (característica reprochable de la historia política de Colombia).

En el segundo capítulo, “La *Culpa* es lo concreto”, se examinará al sentimiento de *Culpa* como uno de los fundamentos de la novela. Para ello, las categorías de análisis serán tomadas del psicoanálisis y del enfoque político propio de la línea denominada “Izquierda lacaniana”, con el fin de dilucidar el tipo de tradición a la cual se ven abocados los personajes de la novela. Allí también se develará cómo la clase dominante apela al mecanismo de «chivo expiatorio». Se observará cómo tal mecanismo enarbola la figura del “mártir”, como vehículo que conducirá al anti-héroe hacia la “salvación”. Allí mismo, se abordará cómo la educación en valores religiosos que imperaba en Colombia, según el autor, impartida por los Jesuitas, fue promotora de “idiotas”. Esto conduce a que la novela sea tomada tal como sugiere su Prólogo, como un “informe psicológico”.

El subcapítulo titulado “Características del «chivo expiatorio»” es fundamental para asir el enfoque aquí propuesto; allí la novela plantea la noción del “objeto causa del deseo” en uno de sus personajes quien cree haber encontrado aquello que le dará su *completud* como sujeto. También se dará a conocer la defensa que hace González de *la vida en conflicto* y constante cambio, propia de las “idas y venidas” de la naturaleza humana. Se abordará el papel que tiene en la novela *la culpa* como algo “necesario”, en tanto que es la única forma en que los personajes de la obra alcanzan la *sociabilidad* en la sociedad.

En el tercer capítulo, titulado ““El idiota” de Fernando González o la anulación de *lo político*”, se abordará la novela desde los conceptos propios de la Teoría política contemporánea –denominada “Izquierda lacaniana”–, para dar cuenta de la amenaza que entraña la anulación de *lo político* en una sociedad como la retratada en *El maestro de escuela*. En este apartado los conceptos políticos de *utopía*, *democracia*, *lo político* serán

indispensables para el ejercicio de análisis literario que se ha planteado. A su vez, se mostrará que esta novela incita a soñar con nuevas utopías, pues su historia sugiere que si el ser humano dejara de trazarse ideales, los únicos caminos que quedarían serían los de “El idiota” (el del hombre *adaptado*) o el de Don Tinoso (el de la corrupción).

Con base en ésta crítica, es importante escuchar los silencios en *El maestro de escuela*, pues así se percibirá el distanciamiento que toma el autor frente a las ditopías que guardan como fin la “ausencia del conflicto”, o lo que es lo mismo, la implantación de la *armonía*, que, en términos de la Teoría política, indica la anulación de lo diverso y, por lo tanto, de la democracia.

Desde esta perspectiva, *El maestro de escuela* devela cómo en Colombia a todo crítico del Orden social se le ha neutralizado o aniquilado, ya sea por la coacción hasta hacerlo parte de la corrupción estatal como a Don Tinoso, o ya sea a través de provocarle locura y muerte como sucedió con Manjarrés. Cualquiera de los dos se identifica con “El idiota”. Si “El idiota” fuera una moneda, Manjarrés sería una de sus caras; Don Tinoso, sería la otra. Entonces, ¿dónde está la esperanza?

También se planteará que la novela no solo alude al conflicto dado entre lo interior de los personajes y su exterior (sujeto y sociedad), como se ha dicho, sino que *El maestro de escuela* cuando alude a la “(des)composición del Yo”, alude también al conflicto que se propicia al interior mismo del Sujeto, siendo estos dos conflictos (el interno, y el dado entre lo externo con lo interno), según la novela, la causa de la verdadera *experiencia humana*, en constante construcción de su Yo o identidad, y movida por esas dos relaciones, *afortunadamente*, conflictivas.

El *conflicto*, *desacuerdo* o *desarmonía* al interior y en relación con el exterior es la metáfora o *movimiento vibratorio* que agita también las ideas en el conflicto político. Así pues, se podrá ver cómo la novela presenta el *conflicto* como necesario para la existencia del ser humano, y en tal sentido, necesario para la existencia de toda sociedad democrática. En este mismo capítulo, se observará cómo la novela, a partir de la noción de hombre “bueno”, plantea algo que debe ser mirado con sumo cuidado. El “bueno” al que hace referencia, lo es no porque corresponda a la actitud de bondad moral. Ya se verá.

Además, en este capítulo se intentará explicar cómo “El idiota” resulta ser una *advertencia*, mas no una derrota, “frustración o rendición” (Ochoa, 1992, p, 28), pues este personaje *adaptado* ilustra (advierte) el por qué en “el país del Sagrado corazón” nunca pasa nada. Así, la novela del poeta de *Otraparte* reivindica, con esta advertencia, la diferencia y la coexistencia *conflictiva* de los contrarios: Eros y Tánatos, Dionisio y Apolos, etc., como elementos constituyentes de la persona y de la sociedad. En suma, se intentará evidenciar la postura defensiva de Fernando González Ochoa de una vida auténtica, que por más aporética que parezca, merece ser vivida siempre y cuando se crea en la posibilidad de *cambio*.

Finalmente, en el último y cuarto capítulo también denominado como Epílogo, titulado “Estética y Política”, se presentará como conclusión una reflexión alrededor de la dimensión estética *fernandogonzaliana*, en donde lo “feo” –no son gratuitas las comillas– es tomado como referente para desenmascarar la realidad a la cual está abocada la obra literaria. Para ello, el filósofo alemán Theodor Adorno (2004) nos provee de algunas nociones y conceptos, tales como «arte radical» o el concepto de «el ideal de lo negro», rescatando, así, el valor estético de lo no-familiar y lo no-armónico.

En este capítulo se someterá a juicio la hipótesis según la cual *El maestro de escuela* plantea una Estética trasgresora, por ser opuesta a lo que con frecuencia se considera como tal. Dicha reflexión se basará en los personajes, quienes se fascinan con lo maloliente, lo pútrido, con la “cadaverina”. Con ello se pretende aventurar una aproximación a la postura estética *fernandogonzaliana*, para quien la obra de arte valiosa es aquella que *denuncia lo atroz, tenebroso y violento de la realidad*, la que actúa como tábano, la que aguijonea a la sociedad con el ánimo de sacarla del letargo donde cree que todo aparentemente está bien.

Lo que se ha intentado proponer en este apartado es que tanto “El idiota” como *El maestro de escuela* de Fernando González –sin pretensión de categorizar la novela, tan solo de intentar brindar un tipo de análisis de ella– pertenece a ese arte que no brinda felicidad ni consuela al lector, por el contrario, es un arte que sacude y cuestiona, es el «arte radical» del que habla Adorno (2004), y que lejos de la armonía que pretende instalar el arte colorido, pues no cuestiona la realidad infausta, la estética de González se liga a “lo tenebroso, como antítesis del engaño, [que] sacude sensorialmente la fachada de la cultura”, provocando una visión crítica del mundo que se nos presenta. Razón por la cual dice Adorno que “hay más placer en la disonancia que en la consonancia” (Adorno, 2004, p. 81).

Si bien es cierto que se cuenta con una colección de conceptos y de referentes teóricos, es preciso advertirle al lector que el siguiente ejercicio de análisis y crítica literaria contará con buena parte de reflexiones propias del autor que la ha desarrollado, por tal razón, más que la voz de los teóricos, se escuchará la voz del autor de la presente tesis, en tanto que es un *intento* de postular una postura propia. Por supuesto, la crítica al respecto será siempre bienvenida, dadas las inevitables imperfecciones del presente escrito, pues este análisis solo

tiene como propósito presentar una de muchas posibles entradas a la novela *El maestro de escuela* a través de “El idiota”.

Capítulo 1

Semblante y semejanzas

1.1 Semblante de *El maestro de escuela*

Brevemente, el semblante que se puede brindar acerca de la novela del escritor colombiano Fernando González Ochoa, *El maestro de escuela*, radica en que narra la transformación psicológica de un maestro de escuela colombiano de “quinta categoría” que padece del sentimiento de “grande hombre incomprendido” (González, 2012, p. 23), sentimiento experimentado por “quienquiera que tenga por encima a otro”, un “otro” que, según considera el “incomprendido”, es el *culpable* de sus dolores y miserias.

Dicho esto, la novela aborda la práctica inveterada del hombre⁴ de no responsabilizarse de sus propios actos, por lo cual necesariamente para su “buena consciencia” tiene que atribuirle la culpa a otro, siendo esta atribución, según la novela, la “íntima actividad humana”(González, 2012, p. 34).

⁴ Es preciso de inmediato aclarar que cuando en el texto se refiera al “hombre” se hace claramente en su sentido antropológico, es decir, se alude tanto al hombre como a la mujer.

Manjarrés es el maestro de escuela, quien en principio no se responsabiliza de sus fracasos, dolores y miserias, y ya cuando los asume y toma conciencia de su “culpa” será muy tarde, padecerá de lo que la novela denomina como la “descomposición del Yo”⁵. Quiere esto decir que las sinuosas, turbulentas y a veces ambivalentes y contradictorias determinaciones existenciales del maestro Manjarrés, son narradas en la novela con un intenso interés por señalar que el ser humano es una especie de “monstruo de mil cabezas”, ya que constantemente y sin advertirlo es propenso *al cambio*, al tomar a veces sí a veces no conciencia de sus actos; y, además, muestra cómo tales corrientes de cambio son impredecibles y no simultaneas en todos los seres humanos. Así mismo, a *El maestro de escuela* le interesa mostrar la *imposibilidad* que tiene un Sujeto de entender a otro Sujeto, e igualmente, lo problemático que resulta entenderse el Sujeto a sí mismo, al punto de correr el riesgo de perder la cordura o la propia identidad que es aquello que denomina la novela como la “descomposición del yo”.

Por su parte, su vecino Fernando –narrador y personaje– advierte al lector desde el inicio que “los personajes [él y Manjarrés] se confunden: parecen uno y son dos” (González, 2012, p. 16). Con esta sutil confusión que persiste durante toda la obra, la novela, a través del narrador, cuestiona aquellas ideologías que algunos grupos sociales adoptan con la pretensión de imponer un criterio hegemónico “conveniente” y único (moral, político, etc.) con el fin de estandarizar a todos los individuos y, así, el accionar de una sociedad entera, olvidando que por antonomasia una sociedad debe ser diversa. Este fundamento estático es propicio para radicalismos y posturas dogmáticas, negadas a concertar las diferencias con sus antagonistas.

⁵ Este es otro de los temas fundamentales de la novela. En el prólogo de la novela se preludian así los temas: “Trata de la descomposición del yo, que es el ambiente; del fenómeno «grande hombre incomprendido»; de «la culpa»; de la psicología del matrimonio; del mecanismo de cierto género de muerte, la que padeció don Quijote; del entierro, del cementerio y de la caridad”.

De tal manera la obra cuestiona las verdades absolutas con visos racistas, segregacionistas, fascistas que los dogmáticos imponen o pretenden imponer a la sociedad. Sin embargo, así como estos dos personajes son diferentes (Manjarrés y Fernando), también guardan en común algunos aspectos que funcionan como complemento mutuo; González se sirve de ello para señalar la tensión diferencial entre lo que se es, lo que se impone, lo que se da por cierto y lo que se debe admitir por necesidad; la obra lo cuestiona a través de la constante lucha interior de sus personajes.

Así que, esta novela-filosófica presenta como relevante, por un lado, la *pugnacidad* del individuo con su especie, pero también con el exterior o realidad; y, por otro lado, la *pugnacidad* al interior de la persona; demostrando de tal modo que la *pugnacidad* o *conflicto* es connatural al ser humano. Plantea que *el cambio* de criterios y de opiniones (aparentemente fijas) es constante en el ser humano y en la vida misma, y por ello, el individuo constantemente está mortificado en busca de su propio entendimiento e identidad. *El cambio* en la novela es presentado como una mutación propia de la persona que está en constante devenir, aquella que se realiza diariamente y que es la misma que percibe su propia existencia con toda la carga emocional que le supone notar y aceptar forzosamente sus culpas y variaciones insospechadas que le trae la vida y su propio malestar como ser humano en constante completud (jamás terminada); para ello, la novela, al personaje crítico de la sociedad y en constante construcción interior de su identidad (Manjarrés), contrapone un personaje

“muerto en vida”, acabado, sin aspiraciones y *adaptado* al *statu quo*, este último espécimen es encarnado por “El idiota”⁶.

Es por dicha transformación padecida por los personajes, que se propicia en ellos la “descomposición del Yo”, pues terminan siendo otros; por ejemplo, Fernando pasa a ser “Ex-Fernando” (González, 2012, p. 94). Para acercarse a este fenómeno, en el Prólogo de la novela el narrador señala el fenómeno *opuesto* al de la “descomposición del Yo”, sucedido en la *Divina Comedia* de Dante Alighieri:

Dante asistió al fenómeno opuesto, en el octavo círculo del infierno: el uno era serpiente de seis patas, y brincó encima del otro, que tenía figura humana; con las dos garras delanteras se le pegó al pecho; con el otro par le ciñó el abdomen y, con el último, las piernas; a un mismo tiempo le introdujo la rugosa cola por la entrepierna, aplastándosela contra la región lumbar: y poco a poco los dos condenados se fueron convirtiendo en uno solo, transmutándose en tercera las dos naturalezas. Es el fenómeno de la composición del yo, y el tema de este libro es el opuesto. (González, 2012, p. 16)

Como se advierte, la trama de *El maestro de escuela* está signada por esta sutil pero determinante alusión a la obra del poeta italiano. Pues bien, si en la *Divina Comedia* la “composición del Yo” sucedía en el infierno, y si en la novela del poeta de *Otraparte* sucede lo contrario (“la *descomposición* del Yo”), el lugar de dicho acontecimiento es también su opuesto, el “cielo”; entonces, metafóricamente ese lugar “celestial” correspondería al lugar donde se desenvuelve la novela, es decir, un pueblo de Colombia. La mordacidad de González aparece con esta irónica alusión, pues en la novela el “cielo” o Colombia no es un paraíso, por

⁶ Obedece no solo a la caracterización del personaje que se *adapta* a lo que ordena la ley social, la cultura afirmativa y el gobierno, sino que además corresponde al título del último apartado con el que cierra Fernando González Ochoa la novela *El maestro de escuela*. Vale decir que la figura de “El idiota” estará de manera transversal durante todo el presente análisis.

el contrario, es ambientada de modo repudiable, transida por la pesadez y el aburrimiento a causa de una *armonía* aparentemente absoluta y eterna.

1.2 Fatalidad y esperanza en *El maestro de escuela*

Tanto la fatalidad como la esperanza hacen presencia en la novela de Fernando González Ochoa, y por eso son tomados en el presente análisis como punto de partida y, a lo mejor, también como punto de llegada. Respecto a la fatalidad, la atmosfera que confina a los personajes de este libelo (González, 2012) ambienta la trágica vida del “Grande hombre incomprendido”, quien está condenado al destino que le dicta la ley homogeneizadora de la cultura y la política, terminando ineludiblemente convertido en “El idiota” o *adaptado*.

En cuanto a la esperanza, ésta hace presencia en la obra a través de la vida de Manjarrés (I)⁷ como “proletario intelectual” (González, 2012, p. 38), que augura, aun cuando sea poco –a diferencia del destino inmodificable característico de la tragedia– unos centímetros de duda y *esperanza* para acometer el mundo e intentar modificarlo. Según *El maestro de escuela*, la naturaleza de este tipo de drama es también vivida por los artistas y por todo aquel que incursiona en las lides filosóficas. Es preciso decir que la novela de Fernando González Ochoa, de esta manera, aboca un tipo de dialéctica de *condena* y a su vez de *redención*.

Habitualmente, desde su origen en la antigüedad, el conflicto trágico es producto de la ruptura entre los personajes y la lógica de la realidad, quedando éstos confinados a un destino

⁷ Tal como lo presenta la novela, Manjarrés sufrirá un cambio abrupto a partir del momento de la muerte de su esposa Josefa, al sentirse culpable. De modo que, cuando haya lugar, en el presente texto “Manjarrés (I)” corresponderá al desadaptado y crítico (antes de la muerte de Josefa), y “Manjarrés (II)” al *adaptado* o “idiota” (después de la muerte de Josefa).

inexorable. Si bien el gran modelo de la tragedia como forma dramática se encuentra en las obras de los clásicos griegos como Sófocles, Esquilo o Eurípides, en *El maestro de escuela* de Fernando González, se puede decir, hace presencia un tipo de tragedia contemporánea y que aquí se menciona como fatalidad, que consiste en la *inevitabilidad de la disolución de la personalidad, autonomía y libertad* de sus personajes al momento de romper con los cánones morales, ideológicos, políticos y estéticos de la sociedad colombiana. Manjarrés, maestro de “quinta categoría”, se considera así:

Muchos somos los que nos sentimos «grandes incomprendidos»: todos los artistas y los que ejercen la filosofía; todos los pobres; los que padecemos y en cuanto padecemos. ¿Será defensa que suministra la naturaleza, para que los pobres no se aniquilen? ¿Seremos dioses miserables? (González, 2012, p. 23)

Si se apela al elemento propio de la tragedia clásica, se recuerda que el héroe experimentaba el poder de la *Moira*⁸, es decir, un destino inapelable al que está sumido el héroe arquetípico de la tragedia, héroe que en la obra de González tendrá su versión en el maestro de “quinta categoría” o en todo aquel que no pertenezca a la clase dirigente y hegemónica de Colombia, pues todo aquel que contradiga la realidad en la que está inmerso tendrá como destino ser un “grande hombre incomprendido” de la sociedad colombiana, condenado entonces a aceptar la “Verdad” según la cual para correr con suerte en la vida social de los hombres hay que ser *adaptado* (González, 2012), pues éste debe caminar al compás de la realidad burocrática, ser un hombre hijo de su tiempo y del gobierno de turno.

⁸ *Moira*: diosa encargada de reglamentar el destino del mundo y de presidir la vida de cada ser humano. Así mismo, representa la fuerza ciega y el destino ineludible.

En palabras de Fernando, el destino del inadaptado en Colombia, tarde o temprano, será el del “hombre actual, o bien, boca de su tiempo” (González, 2012, p. 96), obligado a reafirmar el orden social.

Se percibe cómo *El maestro de escuela* devela la forma de operar de un régimen que arrastra a su pueblo a un inevitable final desastroso⁹, inmodificable, ya que su “destino” lo ha dispuesto así¹⁰. Las circunstancias sociales en las que se encuentran inmiscuidos los personajes de la novela les son siempre contrarias, lo que impide que puedan alcanzar la felicidad, salvo que sea entendida ésta como: “la felicidad terrena está en proporción de la *adaptabilidad* social del individuo” (González, 2012, p. 85). Así, la novela de González devela que *la adaptabilidad como destino, es la tragedia*.

Esta es la trágica historia de “quienquiera que tenga por encima a otro”, metaforizada por medio del paradigmático destino del maestro colombiano de la década de los cuarenta del siglo XX, “yendo de escuela en escuela, y criando hijos, que es el *destino* del pobre” (González, 2012, p. 31). La obra presenta a los inadaptados de una sociedad u “hombres incomprensidos” como entes agonizantes, que en silencio y sin saberlo, padecen el dilema del enfermo en coma, de quienes se dice: su vida pende de un hilo atado a la mano determinante de un extraño dominador que podría cortarla.

Ahora bien, como se mencionó líneas atrás, la esperanza también hace presencia en *El maestro de escuela*, pero no solo a través de algún personaje, sino a partir del papel otorgado al Arte y la Filosofía en esta novela, tal como se observará en el siguiente apartado.

9 Muerte física, económica y moral: la muerte física, económica y moral en el maestro Manjarrés y su esposa; la muerte o destrucción moral, en Fernando.

10 En este tipo de tragedia, el destino no es dictado por dioses como en la antigüedad, sino por las clases dirigentes o hegemónicas de Colombia; o será mejor preguntar ¿éstos son nuestros nuevos dioses?

1.3 Semejanzas entre dos “dramas eternos”: *Our Town* y *El maestro de escuela*

En vista que en este primer Capítulo se pretende brindar al lector un “semblante” y a su vez las “semejanzas” de la obra en general, para el análisis, entonces es preciso también hablar acerca de por qué *El maestro de escuela* fue dedicado al dramaturgo estadounidense Thornton Wilder y a su obra *Our Town* (1938). Este “drama eterno”¹¹, llevado al cine por primera por el director Sam Wood (1940), es el drama de un pequeño pueblo ficticio bastante corriente, que transcurre en una atmosfera cerrada donde los personajes se desenvuelven confinados en sus casas y hogares, atmosfera muy parecida a la de *El maestro de escuela*. La interacción más íntima de los personajes resulta, como en la novela de González, entre los vecinos de la casa de enfrente, quienes no sospechan que replican y propagan de esta manera una sociedad endémica, cerrada, con un inocultable *temor al cambio, a lo diferente*. Por eso, no hay que dejar pasar como semejanza que en las dos obras se muestran personajes y sociedades *amantes de lo siempre igual*.

En semejantes modelos de sociedad no hay excepciones. Como práctica inveterada todos los habitantes de *Our Town* se terminan casando, y al igual que sus oficios, ninguno sufre algún cambio, incluso, sus labores diarias son heredadas de manera dinástica. Esta perspectiva se puede observar expresamente en el caso de las mujeres, quienes, sin cesar, dedican sus vidas enteras a levantarse a la misma hora de la madrugada a cocinar, lavar y servir a su

11 Ver la dedicatoria que hace González (2012) en *El maestro de escuela* a Thornton Wilder y a su obra *Our Town*.

familia, esto, durante toda su vida. Este drama eterno está impregnado de *quietud y ausencia de la diferencia*; y al igual que a González, a Wilder le interesa reflejar con sus personajes femeninos este letargo enfermizo de la sociedad, síntoma de ello es que ellas nunca han sufrido una depresión nerviosa (Wood, 1940), reflejando de esta manera *la quietud que las ha adormilado*. Así coincide la visión de mundo de González y Wilder, quienes presentan en sus obras una fuerte y sospechosa desconfianza ante la peligrosa actitud de sus sociedades basadas en la *adaptación*, la *armonía* y la *ausencia de conflicto*.

Ante la imperante calma somnolienta (Wood, 1940) y malsana armonía que alimenta tanto a los espíritus subyugados de *Our Town* como a los de *El maestro de escuela*, estas dos obras, sin embargo, presentan como semejanza y esperanza un reducto de salvación, a través de la voz que avizora la posibilidad de cambio: la voz del artista y del filósofo. En *Our Town* está el organista de la iglesia, Simon Stimson, un artista que se salva de esa fatiga mental y de la parsimoniosa y desesperante quietud del pueblo donde vive, entregándose como muestra de desagrado al consumo de alcohol, mostrando con esta decisión el aturdimiento que produce la utópica “felicidad” que en apariencia produce la *armonía* de su pueblo. Simon se presenta en la obra como el *inadaptado*, al dudar: ¿estamos cansados o languidecemos? (Wood, 1940).

Así, el personaje del artista de la obra de Wilder, tiene en común con el personaje que “se cree «un filósofo»” (González, 2012, p. 24) de la obra de González, que los dos son los *inadaptados* de su sociedad, los dos son “grandes hombres incomprensidos”.

Estos sujetos aislados, obstinados en rechazar la armonía y quietud y, por lo tanto, más del lado del conflicto humano, representan la esperanza de cambio que está también en “todos los artistas y los que ejercen la filosofía; todos los pobres; los que padecemos y en cuanto

padecemos” (González, 2012, p. 23). Lo que se intenta decir es que estas dos obras plantean que, por ejemplo, el arte podría redimir al hombre.

Al decir de Friedrich Nietzsche –crítico del progreso, la ciencia y, por ende, de la mentalidad que defendió la racionalidad, la estabilidad, el orden y la armonía–, ese hombre racional, adaptado y renuente al cambio es salvado de su mecánica vida por el arte, pues,

cuando, lleno de espanto, ve en este límite extremo y ve que la lógica se enreda alrededor de él mismo como una serpiente que se muerde la cola, surge ante él la forma del nuevo conocimiento, el conocimiento trágico, cuyo sólo aspecto es imposible de soportar sin la protección y ayuda del arte. (Nietzsche, 2007, p. 125)

Con lucidez semejante a la de Nietzsche, González con esta mirada también desenmascara a la razón humana, y a cambio, sobrepone el valor del arte como aquello connatural al ser humano sensible, dignificando de paso, con sarcasmo, la naturaleza animal sobre la naturaleza humana que, según sus palabras, ha perdido sensibilidad por la frialdad de la razón: “La naturalidad es animal; esto en la vida y en el arte; lo humano es la inteligencia” (González, 2012, p. 90).

El papel del Arte y la Filosofía en la obra de González –y de Wilder–, augura una posible apertura al *cambio* y a la redención en medio de la armonía que viven sociedades en un constante y tedioso reposo como las representadas en *El maestro de escuela* y *Our Town*; se anuncia, así, la *posibilidad* que engendra el drama de evadir el destino, a través de la voz del inadaptado, doliente o víctima. No obstante, no es cualquier arte o cualquier filosofía la que propiciaría el cambio, por el contrario, sería un arte y filosofía auténticamente distintos a la imperante (afirmativa y complaciente con el rumbo de la sociedad). Por ejemplo, respecto a la

filosofía, con gran sentido crítico el personaje de Fernando advierte que:

Cuando alguien resulta vencido en la brega social, se retira a meditar para comprobarse que es un grande hombre incomprendido: tal es el origen de los monasterios. Estas verdades nuevas y subterráneas nos indican que la oculta finalidad de las filosofías morales es objetivar «la culpa». El asceta busca el Cielo, el dominio sobre sus pobres deseos: comprobarse que es un «grande hombre». (González, 2012, p. 38)

Y respecto al arte, *El maestro de escuela* advierte de manera descarnada lo instrumentalizado y adormecido que actualmente está: “El arte, «el otro mundo», los mitos, son la objetivación de los tormentos. Suprimid el arte, quitad el Cielo prometido a los hambrientos de justicia, y al otro día tendréis la revolución contra el capitalismo” (González, 2012, p. 46), dicho de otro modo, cierto tipo de arte ha sido no un medio de liberación como se suele creer, sino una barrera de contención de las pasiones de la creatividad humana en favor de olvidar la posibilidad de otros mundos mejores. Entonces, cierto tipo de arte, según la novela de González, se ha *consolidado y resignado* con lo dado; y por ello, en contraposición, el autor critica al arte que ha representado la realidad empírica de manera festiva y colorida, razón por la cual defiende un «arte radical», que al decir de Theodor Adorno, es el arte que se identifica con “el ideal de lo negro”.

Luego, así como en *Our Town* el personaje dramático –y que a su vez es el que brinda la esperanza de cambio– es el artista (el Arte), en *El maestro de escuela* el personaje dramático no sólo es Manjarrés (I) sino también lo son el Arte y la Filosofía; dichos personajes o elementos dramáticos que representan “el ideal de lo negro” abren una sutil esperanza para cambiar la realidad. Pero, para tal efecto, en la novela de González no se presenta intempestivamente un *Deus ex machina*, por el contrario, lo que la novela sugiere es que solo

por sus propios medios y arriesgándose, el ser humano se abrirá paso a otros mundos posibles y mejores o, por lo menos, resistir al presente de una manera diferente y digna. ¿Cómo presenta tal cosa *El maestro de escuela*?

La respuesta está sugerida a manera de advertencia con “El idiota”, personaje que representa a aquel que, si bien en algún momento dudó y criticó la realidad, al final, el ambiente lo amainó hasta hacerlo perder la “pugnacidad” (González, 2012, p. 46), razón por la cual terminó como un “muerto en vida” al ser coaccionado a adaptarse por necesidad a la realidad existente.

La respuesta que *El maestro de escuela* ofrece con “El idiota” no está en clave de derrota inminente, por el contrario, lo que sugiere en ese corto texto es una *aviso*. En otras palabras, a ese tipo de hombre que “se cree “un filósofo” y un “postergado”” (González, 2012, p. 24) (todo artista, pobre, burócrata tipo kafkiano, o lo que es lo mismo, a todo “gran hombre incomprendido”) lo aguarda la posibilidad de emanciparse, así que no está clausurada, está latente: el drama radica entonces en decidirse. Tal es el planteamiento que ostenta *El maestro de escuela*, claro, si se lee “El Idiota” como consecuencia ineludible de la inacción. Dicho en clave negativa o de advertencia, si no se emancipa el ser humano, el hombre del futuro seguirá siendo el del presente, representado por “El idiota”, que es el hombre dócil.

A esta insinuación de la presencia de un elemento emancipatorio –presente en los dos “dramas eternos”– es válido entenderla bajo la concepción que detenta hoy la teoría política contemporánea respecto a la noción de *lo político*, en tanto que es la coexistencia de las distintas y variadas discrepancias, es el respeto por la otredad, es la invitación al encuentro entre las diferencias en constante convivencia la que garantizaría la pervivencia del *conflicto*

como elemento emancipatorio; nociones que en clave política alude a la definición de Democracia. En tal sentido, la mutación del personaje de Manjarrés (I), quien en su momento fue un ser contestatario, pero que fue amainado por el gobierno hasta el punto de terminar subyugado y en silencio ante el orden establecido (Manjarrés II), en *El maestro de escuela* ello corresponde a la metáfora de la anulación de la diferencia, es decir, la anulación de lo político, de la democracia.

Cuando se silencia el desacuerdo, la democracia está en peligro. En la novela de González, la silente actitud a la que es llevado Manjarrés corresponde a la de un hombre roto por dentro al ser un individuo heterónomo¹² –seguidor ciego de la Ley y el orden–, cediendo su identidad y autonomía, y asaltado por la “descomposición del yo”.

Es preciso recordar que, al inicio, Fernando y Manjarrés se presentan como diferentes, sin embargo, al ser coaccionados por el gobierno de corte fascista que aparece en la novela, al final serán uno y el mismo: “El idiota”. La figura de “El idiota” entonces representa a todo hombre necesitado de un mediador para tener “suerte en la vida social de los hombres” (González, 2012, p. 95), por esta razón ve preciso caer a los pies de alguien más para que decida por él: el gobernante y el cura, el Estado y la Iglesia, como representantes en la novela de la Ley que imparte el orden y que elimina el desacuerdo.

Como se observa, la senda que persigue “El idiota” es la de la pereza mental, la de la pérdida de identidad y criterio. A propósito de este apartado con el que concluye la novela, es preciso reconocer que Fernando González fue muy certero con el título, con solo mencionar la

¹² Entendido como lo opuesto a la Autonomía, pero expresamente, aquí se hace referencia a la “minoría de edad” kantiana, en tanto “incapacidad de servirse [el ser humano] de su propio entendimiento sin la dirección de otro”, condición que a su vez Kant considera que el ser humano mismo “es culpable” (Kant, 2014).

palabra “idiota”, este personaje le plantea al lector una profunda reflexión para evitar ser él “El idiota” de su sociedad. Ese personaje será, pues, el que incite al lector a creer nuevamente en los sueños, en últimas, en erigir una nueva utopía que evite al lector encarnar “El idiota”. Plantear un nuevo mito o una nueva utopía esperanzadora es la salida que nos propone *El maestro de escuela* para evitar ser “El idiota”; una utopía entendida como fuerza creadora y refundadora de la realidad, de nuestra realidad.

Vista la novela desde el enfoque político aquí sugerido, las palabras del pensador italiano Antonio Gramsci contribuyen a soñar una nueva utopía para salir del destino trágico de “El idiota”: “la ideología política y la ciencia política se fundan en la forma dramática del “mito”” que dará, en su momento, “forma plástica y “Antropomórfica”, es decir, un mito político al cual seguir como símbolo de la “voluntad colectiva”” (Gramsci, 1972, p. 11) de un pueblo que busca cambiar su dramático presente.

Con “El idiota” se anuncia la utopía de González respecto a una actitud ética, política y estética propia, ya que si se trata de pensar en un cambio radical de la realidad, la actitud adecuada sería la del arte, siempre y cuando éste viabilice las sensaciones de los inadaptados, es decir, un *arte radical* que se oponga al arte mimético, entendido éste como aquel que reafirma la realidad existente.

1.4 (Apéndice) Ingmar Bergman y Fernando González

*En los nervios ópticos está patente toda salud y enfermedad.
Ahí habla la disgregación de la personalidad;
no es en las arrugas sino en los ojos donde aparece el cansancio vital.
Sócrates tenía ojos soberbios de buey.
¡Pobre señora! En los suyos se leía la progresiva invasión de la desesperanza;
había perdido ya toda la inocente alegría vital*

F. González.
El maestro de escuela.

Tanto en la novela *El maestro de escuela* de Fernando González (1941) como en la película *Persona* de Ingmar Bergman (1966), se recurre al drama interior de los personajes para mostrar el extraño proceso de dependencia que está implícito y detrás del proceso de (des)composición del Yo¹³. En las dos situaciones vertiginosas, en medio de lo imprevisto e inestable que resulta ser la propia existencia para sus personajes, se hace necesaria la presencia de un Otro como *medio* para lograr un *fin*, que sería la aparente completud o realización de la identidad de los personajes.

En las dos obras, el personaje “secundario” resulta ser el principal, dado que dicho personaje es presentado como *medio* para que el personaje principal alcance su *fin*, que sería la composición del Yo. En *Persona*, Alma es el *medio* de Elizabeth; en *El maestro de escuela*,

¹³ Se escribe entre paréntesis (des) por razones prácticas y por economía del lenguaje, ya que sería dispendioso aclarar cada tanto que en la película como en la novela se plantea simultáneamente la *composición* y *descomposición* del Yo.

Manjarrés es el *medio* de Fernando¹⁴: “los personajes se confunden: parecen uno y son dos” (González, 2012, p. 16).

Los personajes “medios”¹⁵ fundamentan la (des)composición del Yo del personaje principal. A través del monólogo interior, los dos autores recrean la destrucción de la máscara de sus personajes principales, Elizabeth y Fernando, y, a su vez, la toma de conciencia de los secundarios, Alma y Manjarrés. Vale decir que los principales no logran sostener sus máscaras salvo que absorban el Yo del personaje más próximo (los secundarios).

En tal caso, Fernando construye su identidad a partir de aquel momento en que conoce a Manjarrés y absorbe su Yo:

Recuerdo [dice Fernando] muy bien el día en que logré la confianza de Manjarrés. Le sorprendí y *fue mío*. Para el logro del conocimiento no hay sino estar atento y aguardar. Fue en un atardecer tranquilo; nublado, pero silencioso; en la mangada de Rodolfo, en un alto que domina al río Aburrá. Nos quejábamos... (González, 2012, p. 33)

A partir de este encuentro en la mangada, Fernando toma como *medio* a Manjarrés para su autoconocimiento y (des)composición de su Yo, pues fue allí cuando,

en la medida en que dábamos un vistazo a la patria [al objetivar la culpa en los otros], nos íbamos mejorando. ¡Caramba! Estamos al borde de la llave del secreto vital. Recuerdo muy bien que fue al pasar una vaca cuando comprendí a Manjarrés. Se me entregó el conocimiento y lo expresé en esta frase interior: —Manjarrés y *yo* somos «grandes hombres incomprensidos». (González, 2012, p. 33)

¹⁴ Y a su vez, Josefa, la esposa de Manjarrés, sirve como medio de éste para la constitución de su Yo.

¹⁵ Hemos propuesto que los personajes secundarios de la novela como los de la película sean presentados como “medios” para lograr el fin trazado por los personajes principales; por tal razón, a los que consideramos personajes secundarios los nombraremos como ““medios” para...”.

La novedad en esta (des)composición radica en que, al mismo tiempo de su autoconvencimiento de su yo, se muestra la escisión que hay dentro del personaje principal, pues hasta entonces, se evidencia que desconocía su identidad. Pero allí también se da la composición de su Yo, que será su redención.

Entretanto, la (des)composición del Yo que se produce en *Persona*, se propicia en la icónica escena donde Elizabeth absorbe la sangre de su enfermera Alma. Se observa que los personajes principales de estas obras se potencializan a través de otra Persona. En efecto, el personaje de Fernando resume esto de la siguiente manera:

Las «filosofías» de Manjarrés habían ido matando el interés vital de esta santa [Josefa]. 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!... Nunca sospeché al dirigirme a la casa vieja de enfrente que iba a un gran acopio de agonías, a vivir el drama del proletariado intelectual. (González, 2012, p. 43)

En las dos obras, el “muerto en vida” absorbe la sangre del ser vívido; y en la composición de su Yo, a través de dicha práctica, surge la toma de conciencia. Elisabeth apela al silencio, evitando con ello seguir mostrando a los demás la identidad de su personalidad de la cual ha tomado conciencia, pues ha identificado su malestar. En el caso de Manjarrés, al subjetivar la culpa, se hace “bueno”, o se silencia, resultando ser esto una “semejanza” con lo sucedido con el mutismo a Elizabeth. Este acto de los dos personajes demuestra la obstinada voluntad de aislamiento de cada uno, de mantenerse excluidos del entorno social o, por lo menos, de la vida activa; y en buena medida, es un aislamiento propiciado por esa realidad que ve Elizabeth

por la televisión y Manjarrés en “el gobierno de turno”. En relación a este último aspecto, se puede decir que, para las dos posiciones, las palabras de la psiquiatra de *Persona* resultan bastante reveladoras, al señalar los motivos por los cuales el personaje que se silencia está ocultando su personalidad:

¿Crees que no lo entiendo? El sueño imposible de ser. No de parecer, sino de ser. Consciente en cada momento. Vigilante. Al mismo tiempo, el abismo entre lo que eres para los otros y para ti misma, el sentimiento de vértigo y el deseo constante de, al menos, estar expuesta, de ser analizada, diseccionada, quizás incluso aniquilada. Cada palabra una mentira, cada gesto una falsedad, cada sonrisa una mueca. ¿Suicidarse? ¡Oh, no! ¡Eso es horrible! Tú no harías eso. Pero puedes quedarte inmóvil y en silencio. Por lo menos así no mientes. Puedes encerrarte en ti misma, aislarte. Así no tendrás que desempeñar roles, ni poner caras ni falsos gestos. Piensas. Pero, ¿ves? La realidad es atravesada, tu escondite no es hermético. La vida se cuele por todas partes. Estás obligada a reaccionar. Nadie pregunta si es real o irreal, si tú eres verdadera o falsa. La pregunta sólo importa en el teatro. Y casi ni siquiera allí. Te entiendo, Elisabeth. Entiendo que estés en silencio, que estés inmóvil, que hayas situado esta falta de voluntad en un sistema fantástico. Te entiendo y te admiro. Creo que deberías mantener este papel hasta que se agote, hasta que deje de ser interesante. Entonces podrás dejarlo. Igual que poco a poco fuiste dejando los demás papeles. (Bergman, 1966, min. 85)

La perplejidad que invade a los personajes al descubrir la realidad, los conduce a optar por el mutismo. La actitud de Elisabeth literalmente así lo refleja; en el caso de Manjarrés su actitud silente está amparada o expresada bajo la condición (nociva) de “bueno”, que es la actitud muda del “miserable a quien se le comprueba que la gente no tiene «la culpa», [entonces] se hace «bueno» y muere. Pierde la pugnacidad y muere”, deja de ser contestatario, ahora solo asiente: “¡Un hombre acabado! ... que ya no les echa la culpa a los demás, es todo vulnerable” (González, 2012, p. 46).

La tragedia de Manjarrés y Elizabeth se resumen en la disolución absoluta de su Yo, y por eso, no podrán jamás apropiarse de sus roles pasados (maestro y actriz) que eran sus sendas máscaras; así enmudecen y se hacen “buenos”.

Capítulo 2

La *Culpa* es lo concreto

2.1 La Culpa aniquila

*Se tiene la voluntad de liberarse del pasado:
con razón, porque bajo su sombra no es posible vivir,
y porque cuando la culpa y la violencia sólo pueden ser
pagadas con nueva culpa y nueva violencia, el terror no tiene fin;
sin razón, porque el pasado del que querría huir
aún está sumamente vivo.*

T. Adorno.

Educación para la emancipación.

El vínculo entre la novela y la realidad objetiva colombiana está en *el sentimiento de culpa*, es desde allí como la obra, a través de sus personajes, se acerca al régimen social excluyente que la circunda. Basta con un breve vistazo a la historia de Colombia, para decir que ha sido un país conservador, confesional y segregacionista, que tan solo hasta finales del

siglo XX con la *Constitución Política de 1991* emprendió transformaciones legislativas – aunque paliativas– con el fin de erigir un Estado laico y moderno.

Del mismo modo, es cierto que antes de la década de los noventa la ciudadanía, la cultura, la literatura, el arte, el pensamiento en general en Colombia fue originado bajo un orden legislativo emparentado con la iglesia católica. Como ejemplo se tiene *El maestro de escuela*, obra escrita a principios de la década de los cuarenta y cuyo contenido refleja los efectos de la anterior y reaccionaria *Constitución Política de 1886*, no obstante, afortunadamente esta novela devela tal situación con bastantes miramientos, revelando la tenacidad de González, pese a que los personajes de su novela para *sobrevivir* se resignen adaptándose; pero lo hace con el fin de representar esa sociedad que ha perdido su subjetividad y que por ello hace las veces de “Idiota”. Fueron muchos los idiotas que produjo aquella *Constitución*, entre otras, por párrafos como los de “De los derechos civiles y garantías sociales”, en su Artículo 38: “La Religión Católica, Apostólica, Romana, es la de la Nación; los Poderes públicos la protegerán y harán que sea respetada como esencial elemento del orden social” (Constitución Política de Colombia, 1886)

Por haber sido escritas bajo este marco legal, muchas novelas, entre las cuales se encuentran las de Fernando González Ochoa (Jesuita y a su vez crítico del dogma cristiano-católico y de su correspondiente adoctrinamiento), evidenciaron el carácter disidente de sus autores ante la naturaleza del Estado confesional existente. En el caso de González, toma como elemento medular y delator el sentimiento tal vez más trasvasado en el alma de todo aquel que profesa el dogma cristiano; este sentimiento dictaminador de la moral de los creyentes corresponde al tema sustancial de la novela: el *sentimiento de culpa*.

Sin duda, uno de los artificios más eficientes esgrimidos por el dogma católico para instituir el miedo y afincar la fe de su rebaño ha sido *la culpa*, por ser un mecanismo efectivo sobre sus feligreses al permearles con este sentimiento no solo sus “almas” sino también su accionar en el mundo, en otras palabras, el *sentimiento de culpa* les determina su personalidad y ética. En *El maestro de escuela*, dicha “conciencia de pecado” intimida a los personajes; tal es el caso de Manjarrés y Fernando quienes ante tal amenaza redimen su *sentimiento de culpa* atribuyéndoselo a alguien más –con el fin de evitar su aniquilamiento psicológico y físico–; entretanto, Josefa (esposa de Manjarrés) asume una culpa ajena –la de su esposo– que la llevará a la muerte. Es decir, la novela de González evidencia el poder *salvador* y a la vez *destructor* de la culpa: el que posea el sentimiento de culpa morirá, por ello estos dos hombres se percatan y se despojan cuanto antes de este sentimiento atribuyéndoselo a alguien, pero, sin importar a quién.

La novela de González no es que plantee la culpa como si fuera un sentimiento innato, sino como un sentimiento adquirido, que el personaje de Fernando advierte después de examinar cuidadosamente el modo de operar del maestro de escuela. Fernando concluye de sus investigaciones, que fue siendo niño bajo la educación confesional radical de los jesuitas en donde adquirió Manjarrés este pesado sentimiento que lo acompañará durante toda su vida. Afirma que el tipo de educación confesional que el maestro “tímido en extremo” (González, 2012, p. 25) recibió fue causante (culpable) de haber (de)formado su conciencia y su manera de amar:

Estudió donde los jesuitas; con ellos se graduó en introspección, en creerse «condenado», «perseguido» (...). Los Reverendos educan a los jóvenes de modo que cuando aman, piensan en el remordimiento y el infierno, quedando asociado el hecho

del amor con tantos dolores y miserias que resulta una inhibición. (González, 2012, p. 25)

Junto a la culpa está la soledad que caracteriza al maestro Manjarrés. Fernando la atribuye igualmente a esa educación basada en la disciplina y restricciones al detal. González no fue ajeno a su tiempo, y como librepensador aprovecha su talento literario para despojar del altar a la disciplina jesuítica. Muestra de ello es la anterior cita de *El maestro de escuela*, que guarda relación con la impositiva *Constitución de 1886*, específicamente, con el Artículo 41, donde se declaraba que: “La educación pública será organizada y dirigida en concordancia con la Religión Católica” (Constitución política, 1886). El personaje del maestro Manjarrés representa lo que hizo del sujeto esta educación que imperaba en Colombia, y es así como reprocha que ese “hombre tímido en extremo, tipo del solitario por impotencia” (González, 2012, p. 25) sea el resultado de la educación en valores religiosos recibida con los Jesuitas, la misma que lo convertirá en “El idiota”.

2.2 La Culpa como método de autoconocimiento y autodestrucción

Como se ha venido señalando, *El maestro de escuela* es también una indagación narrativa y literaria acerca del «sentimiento de culpa»; investigación que uno de sus personajes ejecuta sobre la “conciencia de pecado” experimentada por otro de los personajes. A Fernando le causa gran fascinación el fenómeno psicológico de culpa presente a pocos pasos de su casa; él recuerda: “Nunca sospeché al dirigirme a la casa vieja de enfrente que iba a un gran acopio de agonías, a vivir el drama del proletariado intelectual” (González, 2012, p. 43) que, por cierto, propiciará su propia (des)composición del Yo.

Desde el inicio de la obra se aclara que es un “informe psicológico” y un retrato de alguien que padece este *sentimiento de culpa* inoculado por la escuela confesional: “Suplico que demoren el juicio acerca de este *informe psicológico*. Principiaré con ciertos apuntes confidenciales” (González, 2012, p. 24). Así, explícitamente el personaje de Fernando concentra sus esfuerzos en este “informe” recaudando cada pesquisa atinente a la culpa experimentada por el infeliz maestro de escuela Manjarrés.

Si se quisiera apelar a un método para explicar, por un lado, la indagación que ejecuta el personaje de Fernando sobre la Culpa, y, por otro lado, para tomar la Culpa como punto axial de la novela –punto que otorga sentido a las relaciones constituyentes tanto de la personalidad de Manjarrés como con su exterior–, se postula de modo osado el método dialéctico de investigación de Carlos Marx, ya que puede funcionar *por mor de* una mejor comprensión de la novela, el cual consiste en ir de lo «concreto» (confuso) del fenómeno analizado (la culpa) a lo «abstracto» del mismo, y luego emprender un necesario retorno de lo «abstracto» a lo «concreto» (ya ordenado y pensado).

Se postula este método porque, según Marx, el fenómeno analizado por medio de su método (*la Culpa* para el caso de la novela de González) al finalizar resultará provisto del entramado de las múltiples relaciones internas que lo constituyen. Este método es, entonces, una suerte de viaje circular, o como dicen algunos, de Odisea, que en su trasegar complejiza el fenómeno (Ej.: la culpa) pero a la vez lo redefine más precisamente:

de lo concreto representado llegaría a abstracciones cada vez más sutiles hasta alcanzar las determinaciones más simples. Llegado a este punto, habría que reemprender el viaje de retorno, (...), pero esta vez no tendría una representación

caótica de un conjunto sino una rica totalidad con múltiples determinaciones y relaciones. (Marx, 1989, p. 50)

Adicionalmente, se ha postulado este método ya que para desarrollar su investigación acerca del fenómeno de la culpa, Fernando necesita conocer éstas *múltiples determinaciones y relaciones* constituyentes para así redefinir y entender mejor lo que realmente es experimentar la “conciencia de pecado”, pues con ellas descubre que hay dos caminos posibles: el vivido por Manjarrés, que es morir por asumir la culpa, o, la evasión de la culpa atribuyéndosela a alguien más, que implícitamente supone la manera de operar de la ideología dominante al no responsabilizarse de lo que ha causado en la sociedad.

A este segundo camino, la novela lo presenta como *efecto* de la ideología dominante, o en términos del filósofo alemán Herbert Marcuse (1969), de la llamada «Cultura afirmativa»¹⁶, que tiene como fin “adobar el juicio a los jóvenes” (González, 2012, p. 97) hasta el punto de volverlos “idiotas” o “Tinosos”, es decir, cómplices sumisos de la élite que gobierna. En la novela estos hombres “adecuados” a la cultura y al gobierno son llamados “hombres actuales” (González, 2012, p. 96), siendo éstos los protagonistas de la novela desde la primera página – en el Prólogo–, cuando se adelanta que este libelo trata de la descomposición del yo, que es el ambiente; del fenómeno «grande hombre incomprendido»; de «la culpa»; de la psicología del matrimonio; del mecanismo de cierto género de muerte, la que padeció don Quijote; del entierro, del cementerio y de la caridad (González, 2012).

16 “Bajo cultura afirmativa se entiende aquella cultura que pertenece a la época burguesa y que a lo largo de su propio desarrollo ha conducido a la separación del mundo anímico-espiritual, en tanto reino independiente de los valores, de la civilización, colocando a aquél por encima de ésta. Su característica fundamental es la afirmación de un mundo valioso, obligatorio para todos, que ha de ser afirmado incondicionalmente y que es eternamente superior, esencialmente diferente del mundo real de la lucha cotidiana por la existencia, pero que todo individuo “desde su interioridad”, sin modificar aquella situación fáctica, puede realizar por sí mismo” (Marcuse, 1969).

Así es como desde el inicio se presenta, en términos de Marx (1989), el entramado de las *múltiples determinaciones y relaciones* que componen tanto el fenómeno de la Culpa como a la novela misma. Fernando entonces opera desde «lo concreto», que sería *la culpa*, pero luego desagrega sus partes constituyentes en procura de entender el sentimiento culposo en Manjarrés, en él mismo y en la novela en general.

Si la Culpa es «lo concreto» en la novela de González, es decir, aquello que recoge todos los elementos constitutivos o *múltiples determinaciones y relaciones* de *El maestro de escuela*, entonces, para comprender la complejidad de este sentimiento en la novela, se debe indagar sobre todas o por lo menos algunas de sus más importantes relaciones morales. Dicho sea de paso, ésta es la razón para que el presente ejercicio de análisis literario se concentre en abordar la novela desde *la culpa* y sus implicaciones, al considerar que esta vía resulta ser una entrada plausible para lograr un mayor disfrute de la novela y, de paso, recuperar un método para el análisis literario.

Ahora, si bien “lo concreto es concreto porque es la síntesis de múltiples determinaciones, por lo tanto, unidad de lo diverso” (Marx, 1989, p. 51), alrededor de la Culpa gravita esa unidad de lo diverso que obedece a *la descomposición del yo, al fenómeno de «grande hombre incomprendido», a la psicología del matrimonio y a la muerte*; quiere decir que aquello que llamamos «diverso» no son hechos aislados en la novela, sino concurrentes, pero que toman sentido a partir del “sentimiento de culpa” experimentado por los personajes.

Claro, como toda sugerencia, la que aquí se presenta como una posible vía de entrada a la novela –que es la de tomar esta obra como un “informe psicológico” –en clave política– de la

década del cuarenta del siglo XX en Colombia– puede ser tomada o ignorada por un nuevo lector de *El maestro de escuela*.

2.3 La Culpa redime

En *El maestro de escuela*, la Culpa es asumida como un particular método de autoconocimiento, autoconciencia y autodeterminación, pero también de *autodestrucción*. Es la manera como el autor plantea una singular manera de llegar a las honduras más recóndita del ser humano (autoconocimiento), con el fin de encontrarse a sí mismo tal cual es (autoconciencia), con todos los riesgos que esto supone.

González plantea que una vez subjetivada (interiorizada) la culpa, el personaje toma conciencia de sí, tanto de sus capacidades como de su finitud y falibilidad (su mortalidad), generando en su interior un riesgoso cambio: hacerse “bueno”. “¡Pero qué problema! ¿De suerte que el hombre «bueno» lo es porque se siente culpable? ¡Claro! Quien se hace «bueno» ya no es egoísta, se está descomponiendo” (González, 2012, p. 48).

¿“Descomponiendo”? Efectivamente, porque como “dice Fernando: el que tuviera conciencia de que «la culpa» es suya, de que no es rico o funcionario de categoría elevada, por incapaz, se anonadaría” (González, 2012, p. 23), experimentaría su fragilidad y propensión a la actitud errática.

Pero, está su contrario, la evasión de la culpa: “¿Qué sería de Manjarrés el día en que tuviese conciencia de que sufre, por incapaz y por anárquico? *Moriría; se culparía y moriría*.

¿Cómo perdurar el hombre, sin objetivar la culpa? Es el problema de la redención, del Cordero Emisario” (González, 2012, p. 35).

Culpar, entonces, al ser “[l]a íntima actividad humana”, al “objetivar los «males», arrojando la culpa a los semejantes” (González, 2012, p. 34), se hace necesaria porque impide la muerte o la locura; en cambio, aquel que advierte sus límites y culpas, alcanza la experiencia vital humana de pender de un hilo, creyendo que la mejor salida es silenciar su opinión, al punto de interiorizar una (contradictoriamente, nociva) docilidad extrema: volverse “bueno” o morir en vida. Por lo anterior, es que se plantea la complejidad paradójica de la culpa como sentimiento *necesario* para la autoconservación del individuo en la realidad social y política. En pocas palabras, por un lado, la necesidad de la culpa entendida ésta como dispositivo que marca los límites del hombre y, por otro lado, la necesidad de la culpa en cuanto contribuye a la adaptabilidad del hombre a su entorno, claro, solo si se hace “bueno”. Veamos:

Por un lado, la novela plantea con esto el límite al que se ven abocados sus personajes. Ante el filo del abismo emocional en el cual Manjarrés se encuentra por causa de sus fracasos, no obstante, encuentra en la culpa, como “llave vital”, el único acicate que podría mantener su “cohesión psíquica”. La cita completa dice así:

la cohesión psíquica es el sentimiento de «héroe nacido cuando no hay ocasiones», «millonario, cuando todo está ocupado», «reyes sin súbditos», es decir, «grande hombre incomprendido»” cuando la sumisión a la derrota es irreparable, cuando las trompetas de la derrota se escuchan ensordecedoras: «Nací en Chile —dice Gabriela Mistral— por equivocación». (González, 2012, p. 35)

Ahora, la culpa como generadora de la “descomposición del yo” y anuladora del Ego, no sucede solo en Manjarrés, también en Fernando y en Josefa; la culpa no pertenece solo al feligrés cristiano, sino que la novela lo señala para todo individuo sin autonomía (heteronomía). En el caso de la descomposición psíquica de Josefa, quien “sufre el mal de Manjarrés” (González, 2012, p. 41), padece la culpa a razón de que su marido le ha inoculado en su interior, de manera infundada, la culpa de sus fracasos.

Pues bien, en la caracterización del personaje de Josefa, la novela presenta claros visos de un trato machista en las relaciones de la época; ella es una mujer que “vive temerosa, pendiente de las mutaciones de su grande hombre” (González, 2012, p. 41), y que por falta de carácter, éstas mujeres, al decir de Marcuse (1993), «introyectan»¹⁷ lo que su hombre dispone. La falsa culpa que «introyecta» Josefa es la expresión del amor ciego profesado a su esposo; pero además, de manera metafórica, la obra presenta a Josefa como el personaje que entraña la figura del “mártir cristiano” que da la vida por amor al prójimo. La culpa es el vehículo que conduce al mártir para redimir los pecados de su amado pueblo pecador, evitándole con ello un mayor dolor. Josefa, al igual que Cristo, por amor, da la vida por su esposo pecador, evitándole con ello un mayor dolor (asumir su propia culpa).

Por otro lado, bajo esta lógica la novela plantea que la *conciencia de pecado* o culpa opera como un dispositivo para limitar las acciones del hombre en la vida, dado que, como se ha

17 “Pero quizá el término «introyección», dice Marcuse, ya no describa el modo como el individuo reproduce y perpetúa por sí mismo los controles externos ejercidos por su sociedad. Introyección sugiere una variedad de procesos relativamente espontáneos por medio de los cuales un Ego traspone lo «exterior» en «interior». Así que introyección implica la existencia de una dimensión interior separada y hasta antagónica a las exigencias externas; una conciencia individual y un inconsciente individual aparte de la opinión y la conducta pública. La idea de «libertad interior» tiene aquí su realidad; designa el espacio privado en el cual el hombre puede convertirse en sí mismo y seguir siendo «él mismo»” (Marcuse, 1993, p.40).

mencionado líneas arriba, a partir del *sentimiento de culpa* el hombre se hace “bueno” (González, 2012, p. 46).

Dicho esto, hasta cierto punto, en la novela el *sentimiento de culpa* puede ser “positivo”. Entendiendo positivo a través de la siguiente analogía: si el hombre en determinado momento de la Historia no hubiese experimentado, por ejemplo, repulsión o asco por una planta nociva o mortal, que hubiese amenazado el bienestar de su organismo o existencia, sencillamente la especie humana no se hubiese *adaptado* y habría perecido. La culpa, por su parte, análogamente actúa en la misma medida como otro tipo de mecanismo adaptativo, por eso se apela al calificativo de “positivo”, dado que, bajo esta perspectiva, en la novela se está planteando que la Culpa resultaría tener para algunos el mismo efecto de *conservación* que en la analogía anterior, entiéndase, como mecanismo *adaptativo* de la especie humana¹⁸: ya sea la culpa como mecanismo para limitar la acción humana, o como causa para solicitar perdón y tramitar la reconciliación.

Debido a este último aspecto de la culpa, la novela de González esboza, a través del *sentimiento de culpa*, el límite del accionar humano al volverlo “bueno”, ya por arrepentimiento, ya por desasosiego. El sentimiento de culpa, del mismo modo, se puede decir que entraña la *redención*, que sería la solicitud del perdón, como lo muestra el *solitario* maestro Manjarrés a través de sus notas, tituladas en la novela como “Las notas posteriores a la muerte de Josefa Zapata”, donde Manjarrés arrepentido, embriagado de culpa, coincide en afirmar que: “Lo primero que me ha mostrado el guía alígero es la oración del Padrenuestro,

18 Del mismo corte del individualismo capitalista de competencia pura, en donde sólo sobrevive el que mejor se “adapte”.

principalmente en aquella frase que dice: perdona mis deudas así como perdono a mis deudores” (González, 2012, p. 71).

Aún más, el efecto de *redención* que como mártir encarna Josefa, se encuentra en la lógica que plantea Manjarrés en sus notas, en relación con la *causalidad*:

Efectivamente, ya sea desde el punto de vista de la causalidad materialista, o de la mística, sólo rompiendo la causalidad, introduciendo en ella un nuevo elemento libertador, cesa la ley que dice: cada cosa es eterna: el odio engendra odio y amor el amor. Ojo por ojo: el primer ojo sacado creó al segundo, y éste al tercero, y así el ojo sacado es eterno. Pues viene Cristo y dice: « ¡Perdona!». Cesa entonces la causalidad del odio y es reemplazada por la del amor. Queda así explicado el fenómeno de la Redención: Cristo dio sus ojos, todo su cuerpo, amorosamente, y mató así la causalidad antigua. Nació otra. ¿La Gracia? (González, 2012, p. 72)

Con estas palabras la novela presenta a la culpa como dispositivo de redención en clave cristiana. Dicho esto, y a manera de comentario –sin pretender sacar de contexto la novela–, en vista que en *El maestro de escuela* no se apela al concepto de «responsabilidad» sino al de «culpa», la culpa en la novela supone castigo, y en tal sentido, los personajes buscan a quién castigar: es la lógica del “ojo por ojo”. Entonces este mecanismo sirve para fustigar a los demás o a sí mismo, pero de ningún modo para resolver los fracasos causados. Caso distinto al concepto de *responsabilidad*, pues en tanto normativo, supone una reparación. Tal distinción, en cuanto a la ausencia y uso del lenguaje observado en *El maestro de escuela*, hace ver a González como un férreo crítico de la noción religiosa de «la culpa», pues visto hoy desde el siglo XXI, «la culpa» en el discurso moderno de los Derechos Humanos no cabría, a cambio se alude a «responsables», mas no a culpables. En todo caso, la punzada de González a la noción cristiana de culpa se encuentra en su siguiente discernimiento:

«La culpa» es ente imaginario que está en razón inversa de la comprensión del suceso; no hay responsables... Un buen defensor... Los presidiarios lo son porque no tuvieron quién explicara sus vidas. Es muy claro: salís conmovidos del cinematógrafo por los dolores del niño héroe y... ¿no veis que el héroe está ahí, sentado en el suelo, andrajoso, en la puerta del teatro! (González, 2012, p. 44)

En consonancia con el discurso erigido en *El maestro de escuela* en torno a la Culpa, en el cual se busca desesperadamente “otro” a quien descargar la culpa, se puede observar que, además de criticar la doble moral de aquel que se conmueve con la vida lejana pero no con la de “la puerta del teatro”, en la novela irrumpe de manera subrepticia pero genial una categoría genuina que nutre de simbolismo a la obra de Fernando González, y que además le otorga un valor sustancial en términos políticos, éticos y estéticos. La categoría es la de «chivo expiatorio».

2.4 La necesidad de un «Chivo expiatorio»

*Los imbéciles poseen honores y riquezas;
si yo estoy pobre, olvidado, es por eso, por incomprendido.*

La culpa la tienen los demás.

F. González. *El maestro de escuela.*

Esta obra de Fernando González está configurada a partir de las desventuras externas e internas de un personaje que experimenta una relación inadecuada entre su interioridad y la realidad que lo circunda y de la cual le es imposible rehuir. Agobiado por las desgracias que lo

rodean, este “grande hombre incomprendido” evita su aniquilamiento atribuyéndole la culpa (“objetivando la culpa”) de sus fracasos a los otros, en particular, a su esposa Josefa y al gobierno, con el fin de evitar desquiciarse, pues la novela plantea que para un creyente cristiano-católico soportar la culpa de sus propios fiascos le es improcedente, y por ello, resalta la necesidad de un “otro” para culpar.

La obra permite entrever que la “objetivación de la culpa” del católico sobre otros “hijos de dios” le evita perder la cordura y lo salva de la muerte. De suerte que, en la obra se muestre cómo el católico Manjarrés *proyecta*¹⁹ el sentimiento de culpa, como mecanismo de defensa para combatir la asfixia que padece, creada por la educación confesional que recibió desde muy pequeño con los jesuitas, y que en complicidad con la sociedad burguesa, burocrática y corrupta fue reforzada hasta consumir su personalidad paulatinamente. Siendo, pues, el fracaso la mayor asechanza de todo “grande hombre incomprendido”, la novela traza solo dos opciones que lo podrían salvar, ésta, la de “objetivar la culpa”, o, la “subjektivar la culpa” es decir, de resignarse y claudicar ante el mundo volviéndose un “adaptado”²⁰, pues de lo contrario se “desintegraría y moriría” (González, 2012, p. 12).

La complejidad psicológica de *El maestro de escuela*, que Fernando González Ochoa va entretejiendo en el devenir de las inculpaciones entre sus personajes, evidencia los *vaivenes propiamente humanos* cargados de contradicciones, movimientos y matices. Así González plantea la mutabilidad de la personalidad humana, y cómo atribuir o asumir el sentimiento de culpa hace parte de ese movimiento o mutación propiamente humano. Sin embargo, sin

19 Según el Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano de Dylan Evans, la definición de PROYECCIÓN (*PROJECTION, PROJECTION*) es: La proyección es un mecanismo de defensa en el cual un sentimiento/pensamiento/deseo interno se desplaza y ubica fuera del sujeto, en otro sujeto. Por ejemplo, una persona que ha sido o se siente infiel a su pareja puede defenderse de los sentimientos de culpa acusando de infidelidad al compañero o compañera (Evans, 2006).

20 Cualidad fundamental a la cual apeló el autor para configurar el personaje de “El Idiota”.

cortapisas muestra cómo en los dos casos el peso de ese sentimiento termina inexorablemente destruyendo al héroe problemático.

En efecto, para atribuirle la culpa a un semejante, necesariamente, debe existir ese semejante: si es una culpa infundada, entonces, presupone la *fabricación* de una víctima a quien atribuirle la culpa sin fundamento. Es así como está configurada en la obra de González la figura de «chivo expiatorio» a través del “grande hombre incomprendido” que resulta ser Manjarrés, pero también Fernando, quien considera que “los imbéciles poseen honores y riquezas” (González, 2012, p. 12), mientras que los pobres y olvidados son “incomprendidos”.

Bajo estos preceptos es que los *incomprendidos* deciden combatir su condena por medio de la “íntima actividad humana”, posición obstinada que consiste en “objetivar los “males” (González, 2012, p. 12), esto es, arrojar (proyectar) la culpa en sus semejantes –mecanismo acusado desde el psicoanálisis para escapar de su entorno–.

Poseído por la inconformidad que le sugiere su personalidad desencajada del mundo, el personaje de Manjarrés crea sus propios «chivos expiatorios» para objetivar su culpa y así salvarse de la locura o la muerte. Sus «chivos expiatorios» son Josefa y el Gobierno, con quienes finalmente logra, por esta vía, desplazar sus pensamientos y sentimientos de fracaso con el fin de librarse de los sentimientos de culpa. Pero esta no es una solución ni permanente ni mucho menos sostenible en la novela, pues al experimentar el encuentro con lo Real²¹ (la

²¹ Según el *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano* de Dylan Evans, «lo Real», Lacan “lo vincula al concepto de imposibilidad. Lo real es "lo imposible", porque es imposible de imaginar, imposible de integrar en el orden simbólico e imposible de obtener de algún modo”. Entonces, en este escrito, lo Real estará asociado a la acepción relacionada con lo “*Incognoscible/racional*”: Por un lado, lo real no puede ser conocido, puesto que va más allá de lo imaginario y lo simbólico; es, como la cosa en sí kantiana, una *x* incognoscible. Por otro lado, Lacan cita a Hegel cuando dice que lo real es racional y lo racional es real, con lo cual implica que lo real es susceptible de cálculo y lógica. A partir de la década de 1970 se puede discernir en la obra de Lacan un intento de resolver esta indeterminación, remitiéndose a una distinción entre lo real y “la realidad” (por ejemplo, Lacan define la realidad como “la mueca de lo real”, en Lacan. En esta oposición, lo real aparece

muerte de un familiar amado) Manjarrés notará que el mecanismo del «chivo expiatorio» cumplirá con el vacío propósito de desplazar el problema, pero no de eliminarlo. Vale decir que no solo Manjarrés es aquel que fabrica sus víctimas o «chivos expiatorios», en la novela se muestra cómo el gobierno también lo hace.

Dicho lo inmediatamente anterior, se insta al lector a que siga al siguiente apartado para que observe cómo operan aquellos fabricantes del «chivo expiatorio», en donde además se caracterizará este mismo mecanismo.

No obstante, de manera paradójica y opuesta, Fernando, a partir de la íntima relación que experimentó al observar a Manjarrés, dejará a un lado el mecanismo de «chivo expiatorio» y subjetivará su propia culpa, al arrepentirse de haber vilipendiado por tantos años a todo aquel que hubiese estado por encima suyo, dejando entonces entrever la decisión más radical de la novela: decide “matar a Manjarrés” (González, 2012, p. 88) –su otro yo, su pasado– para conseguir su “equilibrio” y *adaptabilidad* con el “ambiente”.

2.5 La Culpa como necesidad

*El único compañero del hombre en la Tierra
es la necesidad. Lo demás es opinión.*

Fernando González

El maestro de escuela.

firmemente ubicado del lado de lo incognoscible e inasimilable, mientras que "la realidad" designa las representaciones subjetivas que son un producto de articulaciones simbólicas e imaginarias (la "realidad psíquica" de Freud). Sin embargo, después de introducida esta oposición, Lacan no la mantiene de un modo consistente o sistemático, sino que oscila entre momentos en los que ella aparece con claridad y otros en los que él vuelve a su costumbre anterior de usar de modo intercambiable los términos "real" y "realidad" (Evans, 2006).

Como se ha venido señalando, en la novela de González, la Culpa, entendida como “ente imaginario que está en razón inversa de la comprensión del suceso” (González, 2012, p. 44), es la preservadora del Yo. Según *El maestro de escuela*, evitar el “sentimiento de pecado” atribuyéndole la culpa a otro individuo es la manera más “conveniente” para mantener la salud mental de los personajes (como de la Sociedad), pues al atribuirle la culpa a otro, la interioridad del verdadero culpable se mantendrá en calma, preservando así su cordura. Así es como la culpa en esta obra toma dimensiones de *necesidad* y supervivencia egoísta, pues, como se mencionaba en el anterior apartado, en gracia de ser “ente imaginario”, imagina y fabrica sus propias víctimas a quienes les atribuirá la culpa con el fin egoísta de salvaguardar su propia existencia y su “cohesión psíquica”.

Bajo esta postura atinente a la culpa, está la sociedad pacata, confesional y doble moral de Colombia, en la cual el individuo es percibido como ciudadano –con derechos y deberes– si y sólo si admite el orden social tal cual es, por eso el héroe contrariado de la novela logra integrarse a esta realidad sólo cuando cede a sus objeciones. En concreto, la novela muestra cómo Manjarrés al inculpar a su ser más próximo (su esposa), logra marchitar en ella la voluntad de vivir, *pero*, a su vez, consigue mantenerse en contacto con su ambiente ya que, por un lado, al ser un opositor menos para el gobierno de turno es bienvenido a esa sociedad y, por otro lado, en vista que su vida está plagada de miserias, al culpar a alguien más –que no sea el gobierno–, y creer que sus fracasos fueron “ocasionados por otros” y no por sus acciones, recibe como consuelo evitar caer en la locura o en la muerte.

Paradójicamente, en la novela de González se observa que la culpa es *necesaria* para mantener la cordura y además para la sociabilidad de los personajes, en vista que este espécimen, que resulta ser el que objetiva la culpa en los otros,

a pesar de misántropo, es sociable: la humanidad le es precisa para echarle la culpa y evitar así que se disuelva la personalidad, al tener conciencia de pecado. ¿Qué sería de Manjarrés el día en que tuviese conciencia de que sufre, por incapaz y por anárquico? Moriría; se culparía y moriría. (González, 2012, p. 35)

Tan solo en apariencia, en estas palabras de Fernando se barrunta una contradicción, tanto en su discurso como en la interioridad del personaje, pues aun cuando diga al mismo tiempo que aquel que objetiva la culpa es “misántropo” y *a la vez* “sociable”, allí mismo señala justamente el particular rol de la culpa planteado en la novela y planteado en el presente análisis literario; quiere decir que, a partir de este sentimiento, se plantean las “idas y venidas” propias de la naturaleza humana. O acaso, ¿quién sostiene que el ser humano está bajo la tutela de una sola cara inmutable? Fernando (González), *No*. Él cree que como seres humanos somos una especie de “monstruo de mil cabezas” que se encuentra en constante cambio:

¡No me hablen de contradicciones! Al segundo, ya era diferente del que parió mi madre, quien me hizo cabezón e infiel como la vida. ¿Soy acaso estación de comino de alambrada de púas? ¿Soy por ventura habitación de ideólogos o de espíritus ciegos? Soy de carne y hueso; sufro las pasiones; padezco y reacciono; hoy río y mañana lloro. Estación no, cagajón río abajo, sí. (González, 2012, p. 89)

La mutabilidad propia de la naturaleza humana es defendida en la novela en oposición a las creencias dogmáticas generadoras de “espíritus ciegos” que actúan como “estación de comino” u objetos acabados (metáfora de aquellos que no sueñan con cambios en su vida o en la realidad empírica). Tal opinión está dirigida en la novela hacia aquellos que están

acostumbrados a callar y recibir órdenes sin musitar palabra, como “EL idiota”. Por ello, la pregunta sustancial del “grande hombre incomprendido” es: “«Yo soy tu perro, Señor, pero, ¿cúyo perro eres tú?»” (González, 2012, p. 34); ¿quién ordena tales cosas, será una fuerza sobrenatural o habrán hilos invisibles de poder?:

Siguiendo la tónica que se ha mencionado atrás, la culpa es un dispositivo seguro para preservar el Yo. Tal dispositivo se muestra muy eficiente –bajo la forma de «chivo expiatorio»– en favor de los personajes para que ingresen y operen de manera *adecuada* en la sociedad. De tal suerte que, desde esta perspectiva, no es exagerado fundar una lectura de *El maestro de escuela* a partir del papel de la culpa como necesidad, entendida ésta como una de las formas en la cual los personajes alcanzan la *sociabilidad* en la sociedad.

Pues bien, Manjarrés como Fernando, después de ser “grandes hombres incomprendidos” resuelven adoptar el rol de *adaptados* o “idiotas”, no como una casualidad sino como *causalidad*, es decir, como condición necesaria para su supervivencia en esta sociedad que coapta al crítico por ser considerado inoportuno y sospechoso; ahora, de lo contrario, si siguieran siendo *desadaptados* el propio sistema los eliminaría.

Manjarrés, por lo tanto, odia y ama a la “culpable” de sus fracasos, que es, según él, Josefa, su esposa, al ser ella la que le sirve de «chivo expiatorio» para sobrevivir a la amenaza que supone este tipo de sociedad colombiana. Si no existiera esta mujer le sería imposible su existencia:

Desde la primera visita comprendí que se amaban mucho, con ese amor inferno que se tienen los que se entrematan por cierta necesidad cósmica. La clase de asesinos

a que pertenecía Manjarrés aman a sus víctimas y se odian a sí mismos, como instrumentos que son de la necesidad. (González, 2012, p. 44)

2.6 Características del «chivo expiatorio» en *El maestro de escuela*

*Cuando la patria sea del todo enajenada,
¿A quién criticarás? ¿A quién insultarás?*

F. González.

El maestro de escuela.

Por lo general, el llamado «chivo expiatorio» es un instrumento para “resolver” los problemas de los grupos sociales, sin embargo, Fernando González en esta obra logra exitosamente metaforizar este mismo mecanismo pero en la esfera personal. El individualismo, la falta de cooperación, de solidaridad, las características propias del capitalismo que nos impulsan a rivalizar, a no fiarnos unos de otros ha originado en el ser humano *cierta actitud* para resolver los problemas y fracasos de tal modo. Tal actitud es egoísta y representada en la novela culpando a otros sin importar el dolor o consecuencia que aquellos falsos culpables puedan adquirir.

Esta lógica acaba por afirmar que aquel que es *presuntamente* “culpable” de nuestros fracasos, resulta ser un enemigo, y como tal hay que tratarlo. Este mecanismo se denomina «chivo expiatorio», y en la novela lo origina el “secreto vital” (González, 2012, p. 33), que consiste en objetivar la culpa en otro. Fue al denostar e inculpar a su esposa y al gobierno

como encontró Manjarrés el “secreto vital”, y es *secreto vital*, en tanto que evita la disolución o pérdida de la “cohesión psíquica” de los personajes. En *El maestro de escuela*, el gobierno, pero también las esposas son «chivos expiatorios»:

estaba en su casa, encerrado, escribiendo contra Josefa y el Gobierno. Tenía ya cien cuadernos llenos de diatribas contra estos dos entes a los que atribuía «la culpa» de sus miserias. Se pueden resumir así: «No triunfan sino los más audaces ignorantes. Es imposible conseguir los primeros mil pesos; hay que robarlos; luego toda riqueza individual es robo». Pero casi todos contienen en su ochenta por ciento variaciones de una queja honda, la del «grande incomprendido», es decir, que no ha podido redactar «su teoría del conocimiento» y «su arte de dominar», a causa de Josefa. (González, 2012, p. 32)

Josefa es el «chivo expiatorio» de Manjarrés, a su vez, Manjarrés es el «chivo expiatorio» de los “Liberales”, del gobierno y de Fernando. Con este mecanismo la novela representa la seguidilla de culpas infundadas que solo ha traído odio y catástrofe en esta sociedad colombiana descrita en *El maestro de escuela*. En el caso de Josefa, según su esposo, el maestro Manjarrés, ella es culpable por la siguiente razón: “«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»” (González, 2012, p. 36).

Se observa con estas palabras el objetivo que tiene fabricar un «chivo expiatorio», al evitar que su fabricante asuma su culpa y de paso no pierda su identidad: “Josefa Zapata era, pues, el bordón de su marido. Sin la patria, sin la humanidad, sin Josefa, se disuelve la personalidad” (González, 2012, p. 36).

Ahora bien, junto al mecanismo de «chivo expiatorio», con el personaje de Manjarrés la novela plantea la noción lacaniana del «Objeto causa del deseo»²², al creer que encontraría *completud* de su existencia si redactara una “teoría del conocimiento” (González, 2012, p. 36). En consecuencia, con este planteamiento que evoca la novela, aparecen tres elementos emparentados: el *deseo*, el *goce* y el *chivo expiatorio*, relación que conviene presentar de la siguiente manera: un *deseo* que busca cierto *goce* pero que resulta ser irrealizable por culpa de un *agente externo que es culpable*.

Ahora bien, al decir de Yannis Stavrakakis, basado en la teoría lacaniana, la idea de que *otro ha robado nuestro goce*, juega un papel decisivo en la perpetuación del deseo humano. Según Stavrakakis (2006), aquella focalización que consiste en “el “robo del goce”, mediante la idea de que otra persona –el judío, el comunista, o para el caso de la novela de González, Josefa o el Gobierno– ha sustraído nuestro goce, hace que el ser humano preserve la fe en la existencia del goce perdido y en la posibilidad de recuperarlo –una fe fortalecida por el goce parcial que obtenemos de nuestra experiencia– pero proyecta su realización plena en el futuro, cuando logremos recobrarlo del Otro que nos lo ha robado. Dice Stavrakakis que,

de este modo, el goce se mantiene a una distancia “saludable”, no demasiado lejos pero tampoco demasiado cerca: lo bastante cerca para respaldar el atractivo que ejerce un objeto de identificación, pero lo suficientemente lejos para no permitimos entretener la visión de una satisfacción plena como posibilidad inminente, lo cual mataría el deseo, causaría angustia y pondría en peligro los procesos de identificación. (Stavrakakis, 2006, p. 226)

²² Según el psicoanálisis lacaniano, es un objeto indeterminado que provoca el *deseo* incesante y nunca satisfecho, propio de la naturaleza del ser humano.

En *El maestro de escuela*, para mantener el deseo de Manjarrés, evitar su angustia²³ y no poner en peligro su Yo, se arguye a un «subproducto», como lo anota Stavrakakis, que consiste en la exclusión de un grupo social o de una persona. Si bien la novela refleja este caso representativo y simbólico de exclusión, no obstante, la obra señala que este mecanismo no siempre funciona por ser en algunas circunstancias insostenible, tal es el caso de Manjarrés, quien apela al artificio del «chivo expiatorio» para señalar a su esposa y al Gobierno como culpables de sus miserias, pero, no por ello evitará la “descomposición de su yo”.

Cabe decir que el «chivo expiatorio» y el «subproducto» que refiere Stavrakakis es funcional en la medida en que

sólo así se me persuade de que la imposibilidad de realizar mi identidad (universalizada) —la limitación de mi identidad— no se debe a la ambigüedad y contingencia inherentes a toda identidad, a su dependencia de los procesos identificatorios, a su condicionamiento político y social, sino a la existencia o la actividad de un grupo localizable: los judíos, los inmigrantes, la nación vecina, etc. Si mis identificaciones resultan ser incapaces de recobrar mi goce perdido/imposible, sólo puedo sostenerlas atribuyendo la falta al “robo de mi goce”, perpetrado por un actor externo. Si este grupo —dice el argumento ideológico—, esta particularidad “anómala”, es silenciada o incluso eliminada, se hará posible el goce de la identidad plena. Es entonces cuando la diferencia como antagonismo alcanza su forma política más perturbadora e inquietante. (Stavrakakis, 2006, p. 226)

23 Es conveniente traer la cita a la que apela Stavrakakis de Lacan para aclarar la angustia: “la angustia —el afecto paradigmático— aparece cuando nos acercamos al cumplimiento de nuestro deseo, al logro de la jouissance. No es la señal de una falta, sino que surge cuando la preservación de la falta, que sostiene el deseo, parece estar bajo amenaza: “No es la nostalgia de lo que llaman el seno materno lo que engendra la angustia sino su inminencia, todo lo que nos anuncia algo que nos permitirá entrever que vamos a volver a él ¿Qué provoca la angustia? Contrariamente a lo que se dice, no el ritmo ni la alternancia de la presencia-ausencia de la madre. Y lo prueba el hecho de que el niño se complace en renovar ese juego de presencia-ausencia. Lo más angustiante para el niño es que justamente esa relación sobre la cual él se instituye, que lo hace desear esa relación resulta ser más perturbadora cuando no hay posibilidad de falta, cuando la madre le está toda el tiempo encima, y especialmente al limpiarle el trasero, modelo de la demanda, de la demanda que no podría desfallecer (seminario del 5 de diciembre de 1962)” (Stavrakakis, 2006, p. 226)

Por lo tanto, para que funcione adecuadamente el mecanismo de «chivo expiatorio» hace falta que todos los integrantes de un grupo crean que el «chivo expiatorio» es culpable y merecedor del mal que entre todos le han de propinar. Es decir, todos los que participan para que este mecanismo sea efectivo deben creer que luchan por la justicia, por el orden, por el bienestar, por la *armonía*; en otras palabras, que luchan contra el enemigo intrínsecamente perverso, ese que es culpable y propulsor de la “injusticia”, el “caos” y la “desarmonía”. Dicho “enemigo” puede ser interno o externo, dado que puede ser el país de al lado, o puede ser un grupo poblacional específico o, como lo señala metafóricamente la novela de González, puede ser la esposa, el “godo”, el “Liberal”, el gobierno de turno o, viceversa, que el Gobierno fabrique su «chivo expiatorio» y que sea todo aquel que no pertenezca a su partido político, que sea crítico del orden establecido, comunista, antiimperialista, revolucionario o “maestro de escuela de quinta categoría”.

Se observa que el maestro Manjarrés no es el único quien fabrica sus «chivos expiatorios», él también es imputado como tal. Fernando recuerda cuando “clasificaron [a Manjarrés] en «quinta categoría» del escalafón: el director de educación dijo: « ¡Tírenle duro a ese godol!». Ha sido tenido por «conservador», quizá por el aire” (González, 2012, p. 32). Así, la novela refleja la Colombia de la década de los cuarenta (¿y la actual?), que valoró los candidatos a la burocracia no por sus cualidades sino por sus filiaciones políticas; sin pruebas juzgan y condenan al sujeto basados en prejuicios, por “el aire”, en tanto necesitan un «chivo expiatorio» para mantener el “Orden” a través de la segregación de sus “antagonistas”.

Este mecanismo del «chivo expiatorio» aflora cuando pequeños o grandes grupos humanos se ven amenazados de crisis; puede ir desde una crisis diplomática o incluso hasta declarar

guerras mundiales. Es más, cuando se ven amenazados de una posible desaparición, los individuos necesitan señalar a alguien como culpable de lo que pueda sucederles. Tal es el esquema de todo Nacionalismo, cuyo *modus operandi* es enmascarar en Otro un supuesto “agresor” o victimario –aquel que robó su goce–, quien será el que encarne falazmente aquel que nos violenta, pues, según su perfidia, consideran que es ese Otro quien no está permitiendo realizar o completar su Ser, por ejemplo, quien evita escribir a Manjarrés la “teoría del conocimiento”, teoría que según él le daría su completud.

Ese Otro puede ser cualquiera, alguien incluso de quien no tengamos referencia concreta. Para el caso de Manjarrés se tiene que, después de más de una veintena de años con su esposa, no conoce el interior de ella, pues solo la ha tenido como recipiente para depositar su culpa; Fernando recuerda a: “Manjarrés, Josefa Zapata y doce hijos. Estos «son buenos y bellos». ¿Aquella? Manjarrés, efectivamente, ignora cómo es. En todo caso, padecen” (González, 2012, p. 40).

No hay nada más ominoso en este mecanismo que presenta la novela que el papel de quien lo sufre, porque si quien lo padece se revelase contra el increpador, lo que ocasionaría sería incrementar la violencia del personaje que lo inculpa infundadamente. Si reivindicara su inocencia Josefa ante Manjarrés, o el maestro de “quinta categoría” ante el Gobierno diciendo “yo solamente estoy cargando con un «chivo expiatorio» por algo que no me pertenece a mí, sino al grupo estructuralmente en crisis”, tal reivindicación exacerbaría más la violencia física y psicológica contra el «chivo expiatorio», razón por la cual es un mecanismo que también controla y adapta. Tal cual es como lo presenta la novela cuando deviene Manjarrés y Fernando en “El idiota”.

En un momento dado, a esta víctima que resulta ser el «chivo expiatorio», *necesariamente* se le presionará, obligará y persuadirá para que introyecte y reconozca todo lo “malvada”, “perversa”, “estúpida” que *presuntamente* es, para que, de este modo, sus villanos mantengan una “buena conciencia”, evitando con ello la descomposición de su Yo. La violencia que se comete contra Josefa, Manjarrés o, en general, contra el «chivo expiatorio» a través de artilugios, se hace con el propósito de presentar a los victimarios como si estuviesen dando cumplimiento al deber natural de todo grupo o individuo, el de purgar a la sociedad de elementos erráticos, mezquinos, perversos, indolentes, *disonantes*, etc. Cuando ajustician a la víctima, se asumen como justos, dado que están ejecutando la pena merecida por el mal comportamiento del «chivo expiatorio», encubriendo, como bien lo retrata la novela de González, que lo que más les molesta es que sus víctimas no sean *adaptados* como “El idiota”.

A su vez, como se ha mencionado, Manjarrés domina muy bien este mecanismo, como igualmente lo hizo la política bipartidista colombiana desde el despunte del Republicanismo. En el fondo, es eso lo que la novela de González metaforiza, aquella política colombiana que lleva décadas fabricando sus propias “Josefas”, que lleva años incendiando la pila funeraria para celebrar la muerte, años de tirar la primera piedra, de señalar al “enemigo común”, de ver la paja en el ojo ajeno, de no respetar la diferencia, años fabricando «chivos expiatorios» extraídos de las fuerzas políticas disidentes al *statu quo* o de los defensores de Derechos Humanos, comunistas, o cualquier corriente que suponga izquierda o ideas progresistas.

El maestro de escuela simboliza cómo la política colombiana domina la técnica según la cual se debe sacrificar a alguien para que las ideas hegemónicas sobrevivan; y siempre es

alguien que no son ellos (las elites dominantes). Las elites colombianas saben muy bien lo conveniente que resulta que alguien muera para que no perezca su clase; saben que conviene sacrificar a alguien para que la sociedad funcione como ellos desean; declarar la guerra a alguien para que el país o la nación funcionen de manera armónica, etc. Ese alguien es el «chivo expiatorio» que durante siglos ha tenido distinto ropaje pero una misma esencia: *desarmonizar la realidad* con la intención, peligrosa para las elites, de cambiar el orden establecido, y a su vez, una posición opuesta a la postura de “El idiota” de “decir lo que debo y ocultar mis perjudiciales sentimientos” (González, 2012, p. 91).

Adicionalmente, aquellos individuos que fabrican «chivos expiatorios» son presentados en la novela de Fernando González como asesinos. Fernando así lo recuerda cuando da un semblante general de Manjarrés y con el cual señala quién(es) están verdaderamente detrás del “maestro de escuela”: “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!” (González, 2012, p. 43).

Los hilos que mueven al “maestro de escuela” para perpetrar el asesinato los evidencia la obra cuando traza un perfil definido del tipo de victimario político: “La clase de asesinos a que pertenecía Manjarrés aman a sus víctimas y se odian a sí mismos, como instrumentos que son de la necesidad” (González, 2012, p. 44) de mantener el orden establecido.

Los fabricantes del «chivo expiatorio» saben bien que tal mecanismo produce la destrucción de algo, pero lo hacen guiados por una moral instrumentalizada: “el fin justifica los medios” (Ej.: lo hago para salvar la soberanía del país, para salvar la Unidad nacional, la

“Seguridad democrática”, la economía, la nación o para evitar la “descomposición del Yo” o perder la “cohesión psíquica”, como es el caso de Manjarrés) y creen que esa justificación les permite extralimitarse respecto a la obligación moral de no generar víctimas, que es una obligación universal de todas las culturas, de todas las religiones, de todos los planteamientos “sanos”. Todo lo que aquí se menciona esboza la moral colombiana de doble filo. Son quienes consideran que el mecanismo de «chivo expiatorio» redime: “la cónyuge “salva” al marido, ja, ja....” (González, 2012, p. 44).

Para finalizar se dirá que, la metáfora del «chivo expiatorio» se completa cuando Fernando narra en el Epílogo el entierro de la mentalidad “perversa” que entrañaba Manjarrés; sin embargo, advierte que por más que se entierre tal mentalidad, la falta de completud permanecerá en nosotros. Si bien, por un lado, asiste al entierro de un Manjarrés ya loco – representante en la novela de la moral patógena que resulta ser la colombiana, en particular, la de la clase dominante–, por otro lado, en el momento en que muere Manjarrés a su vez surge otra mentalidad en Colombia: Don Tinoso, “lambón del presupuesto”:

(...) termino avisando que ha muerto definitivamente el maestro de escuela de Envigado. Todo lo que hace la gente colombiana lo hará el don Tinoso que soy; lo que hicieron don Bernardo y el de la Colombiana de Tabaco, lo haré mejor; todo, toda acción inmundada (...) [ya que] cada vez son más apagadas las protestas que salen del hoyo donde yace el loco [Manjarrés]. ¿No pertenezco, por ventura, al pueblo más vil, al antioqueño? Si mi pueblo todo lo vende; si el oro le convierte en palacios las letrinas que habita, ¿por qué no podré...?.(González, 2012, p. 93)

Con tales preguntas termina la novela, no sin antes confirmar que si bien muere una mentalidad perversa, ésta da lugar a un “hombre nuevo”, pero peor:

Requiescat in pace. Ahora sí estoy muerto.
[Firma] **EX FERNANDO GONZÁLEZ**
La Huerta del Alemán, Envigado, 12 de febrero de 1941.

Capítulo 3

“El idiota” de Fernando González o la anulación de *lo* político

3.1 No más Utopías de “ultramundos”

El individualismo y la pereza mental que se resiste (desiste) a pensar otros mundos posibles, hace presencia en *El maestro de escuela* a través del personaje de Don Tinoso, un “lambón del presupuesto” (González, 2012, p. 91), que se conforma con su propio bienestar. Don Tinoso simboliza la *quietud*, no le interesa plantear una nueva utopía que persiga el bienestar común, por el contrario, le interesa sostener la realidad dada bajo la corrupción del gobierno, dictada por la ley del individualismo capitalista, que es la que le brinda estabilidad para sobrevivir a la sociedad planteada en la novela. No obstante, el narrador deja inquieto al lector con esta problemática, en vista que, si bien critica las pasadas utopías ético-políticas, también exhorta implícitamente a repensar nuevas utopías que propendan por otra realidad:

Matar a Manjarrés, [al desadaptado y descontento de su realidad] cuando habita en nosotros de nacimiento, es lo más difícil. Nietzsche y Marx, por ejemplo, dizque lo asesinaron: « ¡Que mueran ya los predicadores de ultramundos!», gritaban, y ambos crearon ultramundos, el superhombre y cierta realidad... soñada. (González, 2012, p. 88)

De esta manera, *El maestro de escuela* se convierte en una obra que objeta algunas promesas utópicas irrealizables en este mundo terrenal, *pero* no por eso incita a la renuncia de erigir nuevas utopías, por el contrario, advierte que si el ser humano dejara de trazarse ideales, los únicos caminos que quedarían serían los de “El idiota” (el adaptado), o, el de Don Tinoso (el de la corrupción).

Es por eso que Fernando denuesta a los “ultramundos” utópicos, no solo los de la política que son los de Don Tinoso, también lo hace con los “ultramundos” religiosos:

El lector astuto verá tras estos sentimientos la vanidad cristiana del autor. A todos nos criaron en el sentimiento de ultramundos, «la gloria» y «la verdad». ¿La humildad cristiana, por ejemplo? «El último será el primero». Luego tenemos que se humillan para ser ensalzados, para despreciar en el Cielo a aquellos ante quienes se rebajaron en la Tierra. (González, 2012, p. 88)

Los “ultramundos”, tanto religiosos como políticos criticados en la novela, guardan en común el *apaciguamiento del individuo*, al implantar ideas de corte cristiano tales como: “el último será el primero”, “frente a una ofensa debemos poner la otra mejilla” o “la felicidad terrena está en proporción de la adaptabilidad social del individuo” (González, 2012, p. 85). En cualquiera de los tres casos, la obra desenmascara la idea de “satisfacción” que persigue este tipo de utopías religiosas y políticas, dado que éstas plantean la *adaptabilidad social* como mecanismo único para alcanzar la “felicidad en este mundo”, lo cual supone anular todo conato de *desacuerdo*.

Con base en esta crítica, es importante escuchar los silencios en *El maestro de escuela*, ya que allí se percibe un distanciamiento de la utopía que tiene como fin la “ausencia del

conflicto”, o lo que es lo mismo, la implantación de la *armonía*, que, en términos de la teoría política contemporánea²⁴, indica la anulación de lo diverso y, por lo tanto, de la democracia.

Por eso, en la novela de González, la *armonía* se plantea como cualidad semejante a la *quietud* del cielo: “el Cielo, morada de los genios, *no hay gravedad ni duración*” (González, 2012, p. 21), todo está suspendido sin movimiento ni cambio, todo es armonía, todo es concordia, todo es acuerdo, todo está acabado, todo está hecho, todo es aburrimiento.

Esos “genios” que alude la novela, son aquellos que creen haber encontrado la “clave” para entrar al cielo prometido que equivale a aquella *armonía absoluta*; lo creen a partir del momento en que malentendieron que “la felicidad terrena está en proporción de la adaptabilidad social del individuo” (González, 2012, p. 85).

Sin embargo, la novela no reivindica este tipo de “genios”, por el contrario, los identifica con “El idiota”, un *hombre que caya y se adapta por mor de* su insulsa “felicidad” experimentada en la supervivencia. “El idiota”, genio, adaptado o “suertudo, es lo mismo que hombre actual, o bien, boca de su tiempo” (González, 2012, p. 96), y juntos, o los mismos, son los que van al “cielo”, ya que en éste creen encontrar la “felicidad” *armónica*: “Los «genios» son siempre langarutos, pingofríos, consumidores de la insípida comida de los muertos: «la gloria», «el Cielo», etc.” (González, 2012, p. 93).

Del otro lado está Don Tinoso, que es otro tipo de adaptado y de “hombre feliz” por vivir en *armonía* con su realidad, es quien, para sobrevivir, se pliega a las dinámicas corruptas imperantes de la política. Don Tinoso encarna otro tipo de utopía, representa a la burocracia

²⁴ Como se verá, se hace referencia, específicamente, a Chantal Mouffe, Yannis Stavrakakis, la “Izquierda lacaniana”.

corrupta, al “gran lambón del presupuesto” y al oportunista colombiano. Así habla éste nuevo adaptado, y de paso, así plantea su utopía: “De hoy en adelante mi deleite será el ser don Tinoso; que si me apunto al cero, salga, y que mis candidatos sean los que van a ser electos; es decir, renuncio a filosofías y me hago profeta... de lo que vaya sucediendo” (González, 2012, p. 88).

Don Tinoso es la expresión de la moral burocrática colombiana, es el funcionario estatal deshonesto y adaptado al *statu quo* por interés y necesidad personal. Su “llave del secreto vital” no es objetivar la culpa como lo fuera para Manjarrés, sino que es ser parte del rebaño gubernamental. Su utopía la complementa al decir: “Sed tinosos: que el gallo que gane sea vuestro gallo. Lo demás es la vida de las sombras, vida en donde no hay ganas, en donde no hay dedos con qué tocar, paladar con qué gustar ni narices con qué oler” (González, 2012, p. 89).

Desde esta perspectiva, *El maestro de escuela* devela cómo en Colombia a todo crítico del orden social se neutraliza o se aniquila, ya sea por la coacción hasta hacerlo parte de la corrupción estatal como a Don Tinoso, o ya sea a través de provocarle la locura y muerte como sucedió con Manjarrés. Eso sí, cualquiera de los dos se identifica con “El idiota”. Si “El idiota” fuera una moneda, Manjarrés sería una de sus caras; Don Tinoso, sería la otra.

Mientras Manjarrés muere desquiciado, ensimismado y alucinando con apariciones repentinas de su difunta esposa, “siempre halando cuatro pelos largos, gruesos y canosos que sobresalían en la ceja izquierda” (González, 2012, p. 54), Don Tinoso, en cambio, por ser un adaptado al sistema tendrá su recompensa: el presupuesto del Estado. La novela sugiere esas dos opciones, si acaso los personajes desean resistir y sobrevivir a la realidad colombiana.

Mas con estos dos personajes, y según lo que se ha planteado en el presente análisis literario, la novela suscita entrelineas *la necesidad de imaginar nuevas utopías*.

Las utopías viejas son deploradas en *El maestro de escuela*. Por ejemplo, la de Don Tinoso, que como se ha mencionado es otro tipo de idiota o de «habitado»²⁵ a esa plusagresividad de la sociedad, es el hombre que decide creer “que todo poder viene de Dios”, y prometer “que no escribir[á] más contra los gobernantes», etc.” (González, 2012, p. 95), en favor de sus intereses personales.

Este Don Tinoso, que a su vez es el otro Fernando o, lo que es lo mismo, el resultado del cambio padecido por Fernando y generado por la sociedad colombiana, termina siendo la contracara de “ese complejo infernal que es hijo del capitalismo y que se llama maestro de escuela” (González, 2012, p. 42). Son las dos versiones de “El idiota” u “hombre actual, o bien, boca de su tiempo”.

Esta es una denuncia profunda de Fernando González Ochoa en contra, tanto de la cultura colombiana como de la política de su tiempo, una denuncia semejante a la que en su momento un carismático líder político colombiano, coetáneo a él, dirigió en contra de la creencia ilusoria de que a través de los votos en las urnas se daría un cambio real en Colombia. Según este carismático político, los gobiernos, ya sean Liberales o Conservadores, son “la misma perra con distinta guasca”. Ésta fue una de las frases de combate de Jorge Eliécer Gaitán; con

²⁵ Equiparo, premeditada e intencionalmente, al “Idiota” con el sujeto «habitado», con el fin de aludir lo peligroso que pudiese llegar a ser un sujeto como el “idiota” que presenta la novela de González, esto siguiendo la reflexión del filósofo de la Escuela de Frankfurt Herbert Marcuse, quien en su libro *La agresividad en la sociedad industrial avanzada* presenta una lista de fuentes de las que se abastece la agresividad de la sociedad contemporánea, entre las cuales se encuentra “la habituación psicológica a la guerra”, que es “administrada a una población que desconoce la experiencia de una guerra; una población que, en virtud de tal habituación, se familiariza tan fácilmente con las “tasas” de muertes como con las demás “tasas” (tales como las de los negocios, el tráfico o el paro). La gente es condicionada para vivir “con los azares, las brutalidades y las crecientes bajas de la guerra (...), exactamente igual que aprende uno gradualmente a vivir con los azares cotidianos y las bajas producidas por el tabaco, la polución del aire o el tráfico”. (Marcuse, 1974, p. 114).

ella, denunciaba la burda artimaña de la oligarquía liberal-conservadora, que embaucaba al pueblo “idiota” colombiano mientras acordaban aplicar medidas económicas que los beneficiaran y enriquecieran a ellos a costa de la miseria de las mayorías, no obstante, eran unas mayorías en las cuales pululaban los “Don Tinosos”. Para enfatizarlo, Gaitán afirmaba que el hambre no es liberal ni conservadora (Tovar, 2014).

Otra desavenencia en contra de las viejas utopías es aquella que se basa en “ultramundos, [como] «la gloria» y «la verdad»” (González, 2012, p. 88). La obra remarca críticamente la opinión general del colombiano (confesional y conservador) según la cual la existencia del individuo se desarrolla absolutamente por gracia de dios, quien le promete un mundo de gloria que está más allá del terrenal, pues según cree el “más acá” es solo un “valle de lágrimas” que hace las veces de puente para llegar a esa utopía prometida que se encuentra en el “más allá”.

Lo que hace la novela de González es poner en entredicho la utopía del cristianismo, planteada bajo el precepto de que “el más allá” que está después de la vida es paz y “felicidad”: *armonía*; cuyo lugar es alcanzado sólo por el individuo que sortea las dificultades terrenales acudiendo al gran y único vademécum, que es la biblia, o los mandamientos de dios, es decir, será salvado si se guía ciegamente por lo que dictamine la Ley religiosa.

La utopía que falta por pensar –y que sugiere *El maestro de escuela*– es aquella que propone la realización del individuo no en el “más allá”, ni tampoco enteramente en el exterior de su Yo, tampoco completamente en su interior, como pretende “El asceta [que] busca el Cielo, [es decir] el dominio sobre sus pobres deseos: [para] comprobarse que es un «grande hombre»” (González, 2012, p. 38). La utopía faltante no plantea ni lo uno ni lo otro, sino la vibración de *lo uno con lo otro* (la relación en tensión siempre y necesaria, o mejor,

afortunadamente, la tensión entre el exterior y el interior del Yo, entre sujeto/sociedad e individuo/naturaleza).

Dicho más claramente. Lo que está debajo de la novela *no* es la defensa de la *armonía* (entiéndase por “armonía”: el silencio, el apaciguamiento, la anulación de la diferencia, lo contrario a la democracia, a *lo* político), sino que alienta a la *desarmonía* o no-identidad, develando con ello la necesaria oposición y *conflicto* entre el ser humano y la realidad empírica (sociedad), entre el “ser” y el “deber ser”, entre lo teórico y lo práctico, el contraste entre la idea y la realidad, con el fin de evitar la ingenua y patética posición de “El idiota” ante la sociedad. Así, *El maestro de escuela* exhorta a *vivir en conflicto* la vida terrenal.

Pero la novela no solo alude al conflicto entre lo interno y lo externo, como se ha dicho; *El maestro de escuela* cuando alude a la (des)composición del Yo, alude también al conflicto que se propicia al interior del Yo, siendo estos dos conflictos (el interior, y el dado entre lo externo con lo interno) la causa de la verdadera experiencia humana, en constante construcción de su yo, movida por esas dos relaciones *afortunadamente conflictivas*.

En palabras de Fernando, la

vida es movimiento vibratorio que solivia. El infierno es la total pesantez y la infinita duración. «Me siento ligero»; «me produce sensación de ligereza»; «el tiempo vuela»: frases que se escuchan en la felicidad. « ¡Qué largas las horas! », exclama el pecador o enfermo. (González, 2012, p. 21)

Este *conflicto, desacuerdo o desarmonía* al interior y en relación con el exterior, es la metáfora o *movimiento vibratorio* que agita también las ideas en el conflicto político. Así, la novela presenta el *Conflicto* como condición necesaria para la existencia del ser humano, y en

tal sentido, condición necesaria para la existencia de *lo* político o democracia. En caso de suprimirse, se propiciaría la descomposición del yo –y por ende, la descomposición de la democracia–, y por lo tanto, traería consigo la subsiguiente emergencia de “El idiota”, quien no vibra ni refuta, sino que acepta la anulación de la democracia como el mejor manjar para alimentar su existencia pasiva y egoísta.

González con esta metáfora pareciera adelantarse a lo que vendría años después con la *democracia restringida* (Estrada, 2014) que padeció Colombia bajo el Frente Nacional (1958-1974), periodo en el cual, en palabras del Filósofo colombiano Rubén Jaramillo Vélez (citado por Zubiría, 2014), se impuso una utopía de sociedad “ideal”, según unas clases dominantes (ni siquiera dirigentes)²⁶ y hegemónicas en Colombia; sociedad utópica que correspondería a la de “El idiota”, donde éste no quiere ni puede refutar, solo asentir, dado que “el dinero lo tienen los poderosos; [y] los poderosos protegen a los que se «adaptan»”(González, 2012, p. 93). Así, la descomposición del Yo, tema sustancial de la novela, es la *antípoda* de la disputa y vibración propia y necesaria en la construcción de la Persona y de la Democracia.

26 Según el maestro Rubén Jaramillo Vélez, “la “peculiaridad idiosincrática” de este periodo de la historia colombiana, obliga a diferenciar entre “clases dominantes” y “clases dirigentes”, para comprender extensos periodos de la historia colombiana. Las “clases dirigentes” en el sentido de la “hegemonía” gramsciana implica la dirección política y cultural de un grupo social sobre otros segmentos sociales; tiene que ser un proceso que impregne la subjetividad de los actores sociales, conquistando sus ideas filosóficas, morales, educativas y culturales. Las “clases dominantes” se orientan exclusivamente por la preservación e intensificación de la dominación y abandonan esa dirección ideológica por el predominio de los intereses de lucro. Para este filósofo, en Colombia han existido largos periodos de “clases dominantes”, pero muy escasos de “clases dirigentes”. Citado y complementado por el filósofo colombiano Sergio De Zubiría Samper en su Informe para la Mesa de negociación entre las FARC-EP y el Gobierno en la Habana, Cuba, titulado “Dimensiones políticas y culturales en el Conflicto colombiano”. (*Informe de la comisión histórica del conflicto y sus víctimas*, 2014).

3.2 Entre el Infierno y el Cielo: la Vida

Hasta aquí, gracias a la noción de “armonía” que se acaba de esbozar, es claro que Manjarrés (I), “hombre tímido en extremo, tipo del solitario por impotencia” (González, 2012, p. 25), es la representación del ser humano *inadaptado*, conflictivo y asfixiado por una sociedad horrendamente anquilosada, condenada a un destino trágico e inmodificable, no obstante, allí, en ese infierno de quietud, está la esperanza, aunque maniatada. Para iniciar la explicación de esta dialéctica que se encuentra en la obra de González, baste recordar por ahora las sentenciosas palabras del poeta romántico Hölderlin (1994): *allí donde crece el peligro, allí está la salvación*.

Dicha dialéctica la complementa el otro personaje de la novela, Fernando, quien hace las veces de narrador, el mismo quien le confirma al lector “el ombligo de este libro”: “quiero decir, (...) saber que la felicidad terrena está en proporción de la *adaptabilidad social del individuo*”. Bien lo sabían, dice Fernando, “los jesuitas desde el siglo XVIII y por eso son tan felices. El rey es mi gallo. Lo demás es Manjarrés” (González, 2012, p. 85).

La *adaptabilidad social*, que se traduce en la novela como “felicidad”, hace parte del talante utópico-dialéctico presente en esta obra, que guarda como propósito ocultar o eliminar las desavenencias sociales en un país que ha estado dirigido por solo gobiernos centralistas (Conservador o Liberal, nada más). En palabras de Tillich, “todas las utopías se esfuerzan por *negar lo negativo*...en la existencia humana; es lo negativo en esa existencia lo que hace necesaria la idea utópica” (Stavrakakis, 2006, p.147), y es así como en la novela la utopía que se erige se encarga de *negar lo negativo* de la sociedad, como es el caso explícito de negar al

inadaptado Manjarrés, pero, a su vez, esto sugiere entonces, como se señaló al inicio, de manera dialéctica, la necesidad que a su vez emerge, ante la fatalidad, de soñar utopías nuevas. La novela no señala una en particular, pero sí insinúa que para evitar ser “El idiota” (prototipo de la distopía trazada en la sociedad de *El maestro de escuela*), necesariamente se debe imaginar otra utopía.

La utopía que persigue el Orden y que persigue la sociedad de *El maestro de escuela* está en contra de lo *disonante*, por lo cual esta promesa utópica liga una batalla continua contra la *desarmonía*, llámese desorden, caos, impureza o *desproporción*. Alegóricamente, Fernando plantea el siguiente juicio de valor: “Los gordos *per se* tienen gordas todas las partes; hay armonía. Los falsos gordos son ilógicos. Porque no hay distinguos: *un sapo debe ser bien sapo y un ladrón, bien ladrón; la belleza consiste en la exactitud*” (González, 2012, p. 56). Esta idea de “exactitud”, supone a su vez un tipo de “pureza” en lo que se es, pues Fernando no acepta a “un sapo medio sapo”, sino que “un sapo debe ser bien sapo”, esto es, debe ser completo, totalmente, sin vacíos ni claroscuros, su actitud de “sapo” debe ser “pura”, o mejor, con ausencia de mezclas o imperfecciones. Noción de *exactitud* o *pureza* bastante problemática, al avizorarse con estas palabras una postura de corte fascista, que propugnan metafóricamente los que defienden la *armonía* en todas las esferas humanas.

A partir de este juicio, se comprende un poco mejor por qué González presenta a la *Vida*, el *Infierno* y el *Cielo* como posibles utopías, pero claro, unas de tipo armónico, otras del tipo contrario (donde se permite el conflicto). En cuanto al infierno y el cielo, estancias utópicas propias de la religión católica para premiar o castigar, tienen en común que son promesas de una vida en “el más allá” y, además, en completa armonía y quietud, es decir, ya sea que esté

en el infierno o en el cielo, esa alma de allí no saldrá, pues está condenada a la misma permanente y eterna condición. Entretanto, la vida terrenal, por ser presentada en la novela como un lugar en donde aún no hay completa armonía y homogenización, debido a la persistencia de “elementos negativos” (Stavrakakis) como “el grande hombre incomprendido”, da a entender, pues, que la Vida es un terreno aún fértil o, por lo menos, con un pequeño resquicio para el *cambio* y para el conflicto; su utopía, es la *incompletud*.

Por ello, fatigado por los innumerables intentos de realización como Sujeto, a través de la escritura fallida de una “teoría del conocimiento” que intenta durante toda su vida, Manjarrés descubre en este mundo la *imposibilidad* de su autorrealización; no obstante, para no atormentarse, descubre que el único refugio es la *obediencia*, por eso acude a la confesión y a la iglesia. Obedece, se hace “bueno” y renuncia a sus sueños o utopías; esbozando así, la obra de González, lo difícil que es mantener una actitud que cree en que el cambio es posible, y lo inconveniente que resulta para los que detentan el poder la disidencia y el desacuerdo.

Al final de su vida Manjarrés se retracta, subjetiva la culpa, se rinde y admite lo que jamás habría pensado, admite su fracaso y se entrega a la utópica promesa armonizadora de la unión divina que es la comunión con *una única idea*, en oposición a la efervescencia de la diversidad de opiniones e ideas que supone el desacuerdo: “El culminar del conocimiento es el sentimiento de un solo ser (Dios). Unión divina; ascenso a Dios. Ahí *desaparecen* los sentimientos de bien, mal, pecado, dolor y placer, todos los entes morales, entes de la imaginación” (González, 2012, p. 81). El miedo a la incompletud del ser humano (siempre deseante) anula en este maestro de “quinta categoría” el disenso y la esperanza de pensar *otra* utopía.

No solo Manjarrés se vuelve otro “Idiota” adaptado, Fernando será el siguiente: “Decir lo que debo y ocultar mis perjudiciales sentimientos, es la norma del que asesinó a Manjarrés” (González, 2012, p. 91). Aunque se advierta en el prólogo de la novela que “los personajes se confunden: parecen uno y son dos” (González, 2012, p. 16), al final de la novela, la voz de los dos personajes se presentan al unísono y en conjunción:

Este maestro que fui yo y que ya enterramos, no hizo sino dificultarme el camino. El que hoy habita en mi cuerpo es *obediente* como el agua, y así el cadáver que seré muy pronto irá en su automóvil de un solo pasajero, seguido de una lucida cola de senadores, directores, ministros e industriales. (González, 2012, p. 86)

Así se convierte Fernando en Don Tinoso, un sujeto oportunista que se adapta a las órdenes de sus superiores, adoptando la fórmula de los jesuitas de antaño: “saber que la felicidad terrena está en proporción de la *adaptabilidad social del individuo*” (González, 2012, p. 95) sacrificando su propio criterio. La obra muestra que poco a poco resultó, entonces, efectiva la utopía de armonizar a la sociedad.

Al ceder su carácter, los dos resultaron ser “El idiota”, “aquel hombre alto, peludo, no propiamente desagradable sino carente de *sex appeal*, tendría por ahí cuarenta años; por lo menos estaba en esa edad en que el amor hay que pagarlo” (González, 2012, p. 95). Este nuevo personaje falto de *sex appeal*, de atractivo vital, homogeneizado, representa el hombre que no obedece a sus impulsos creativos, porque éstos lo pueden llevar a cuestionar la realidad y esto haría que la burocracia, el gobierno y la cultura afirmativa lo advirtieran y en seguida lo eliminan.

El maestro de escuela advierte, así, que la promesa utópica de la quietud, silencio y no desacuerdo, está latente en Colombia, y es peligrosa. La novela denuncia que ese pequeño resquicio (la vida: “el más acá”) en donde aún tiene un pequeñísimo lugar el conflicto y quizás un posible cambio, está amenazado por la utópica promesa del orden que planean los “otros mundos” (“el más allá”): “el Cielo, [se presenta como la] morada de los genios, [donde] no hay gravedad ni duración”, y el “infierno [que] es la total pesantez y la infinita duración” (González, 2012, p. 21). ¿Qué prometen estas dos utopías de “el más allá”? La misma promesa de *quietud*. Bajo estos términos, son iguales.

La novela de González así denuncia lo improcedente que resulta la promesa utópica del cristianismo, pues no está en el “más acá” sino en el “más allá”, y que además es pesantez, armonía y ausencia de conflicto. Señala que los creyentes consumen el “opio”²⁷ religioso que los hace creer en el “otro mundo”. Si bien Fernando claudicó finalmente ante el conflicto propio de la vida, tal como lo confirma González en “El idiota”, lo hace, pero, no sin antes repudiar lo que la sociedad hace con las futuras generaciones: “Así es como la vida va adobando el juicio de los jóvenes. ¡Putísima es la vida!” (González, 2012, p. 97). En clave de Hölderlin, la dialéctica de la vida que postula González en su novela, es la defensa de la posibilidad latente de una vida auténtica que por más aporética que parezca, merece ser vivida siempre y cuando se crea en la posibilidad de un *cambio*, y si es abrupto, mejor.

Aunque simbólicamente en la novela Fernando muere para volverse Ex Fernando, y Manjarrés para volverse “bueno”, la novela en el fondo, con estos casos, se muestra valiente al

²⁷ Paráfrasis de la frase de Karl Marx “La religión es el opio del pueblo” aludiendo que es un mecanismo para adormecer las mentes de los hombres, con lo cual se evita que ellos “luchen” en el mundo terrenal, en busca de un mejor bienestar y de la emancipación. Según Marx, los seres humanos no se sublevan porque esperan que este sufrimiento terrenal sea momentáneo, pues es necesario para transitar hacia la tranquilidad prometida en “el más allá” del mundo judeocristiano.

defender no la muerte sino la vida como conflicto, en devenir o en constante cambio, o como constante desacuerdo entre sus partes diferentes y constituyentes que son los propios individuos, evidenciando González que la vida debe ser vivida de forma digna y auténtica, sin permitir que “nos adoben el juicio” una política o utopía homogeneizadora y adversa a las diferencias: “¡Putísima es la vida!”. Por el contrario, sugiere con esta exclamación que la vida debe ser vivida asumiendo los fracasos y sin apelar a mecanismos areros como el del «chivo expiatorio».

Quien sigue tales preceptos democráticos de respeto a la diferencia, “comprendería que vida es movimiento vibratorio que solivia” (González, 2012, p. 21); ya que, mientras que la fantasía utópica de la religión promete eliminar para siempre lo que ella considera como negativo, por su parte, la utopía planteada en la novela defiende el desacuerdo, la duda, el desorden, la rebelión, el conflicto al considerarlos como necesarios para una convivencia realmente humana, donde se sepan tramitar y aceptar las diferencias propias de toda la especie. Es decir, defender la política y lo político.

Cuando Fernando describe a Manjarrés en su lecho de muerte, confirma que el maestro “había llegado al punto en que la ausencia de vibración simula la muerte” (González, 2012, p. 52), aludiendo no solo a la muerte física sino a la anulación de la vibración (cambio) que supone agitar las ideas en un lugar vívido de conflicto; metáfora para representar la muerte de la política que se originó durante la hegemonía Conservadora y Liberal, que en la primera mitad del siglo XX acalló a las voces disidentes, preluando así la “democracia restringida”, o mejor, anulada en el Frente Nacional.

3.3 Lo político y la política en *El maestro de escuela*

Dicho lo anterior, ahora es preciso decir que *El maestro de escuela* narra un tipo de proyecto de sociedad, y que para realizarse, González muestra que dicho proyecto se sirve, hace parte o hace cómplice la intermediación de la educación confesional. Tanto la sociedad que está en construcción en la novela, como el concepto de *utopía* que se deriva de ella, permiten que el presente análisis literario de esta novela se realice en clave política. Por demás, la obra toma un sentido político en la medida en que en ella se visualizan nociones y conceptos teórico-políticos tales como democracia, utopía, conflicto, *lo político* y *la política*.

A través de los personajes de la novela, se observa la compleja supervivencia de la sociedad colombiana de la década de los cuarenta, del siglo XX, en el marco de la “Revolución Liberal” –tal como lo informa el narrador–, y lo hacen sí y sólo si anulan las diferencias que mantienen ellos con la realidad dada: cualquiera que sea un “grande hombre incomprendido”, es decir, “«héroe nacido cuando no hay ocasiones»”(González, 2012, p. 35) corre el riesgo de ser estandarizado, neutralizado, llevado a la locura o convertido en “El idiota” de esta sociedad.

La novela muestra el proceso de construcción de una utópica *sociedad reconciliada*, suprimiendo el conflicto, y con ello, la anulación de las diferencias. Esto en apariencia lo desearía cualquier ciudadano, esto es, que su sociedad no tuviese conflicto alguno sino que todo estuviera en pasividad y total armonía. Sin embargo, los conceptos *utopía*, *conflicto* y *armonía* que podrían estar larvados en la novela entrañan *per se* una compleja disertación que refutaría la noción cotidiana de estos conceptos.

Yannis Stavrakakis, por ejemplo, en su libro *Lacan y lo Político*, observa que el concepto de «utopía», “tal como lo señala L. Marin, pone a la vista una resolución imaginaria de la contradicción social; es un simulacro de síntesis que disimula el antagonismo social, proyectándolo sobre la pantalla que representa un equilibrio armonioso e inmóvil” (Stavrakakis, 2007, p. 147).

Tal resolución final es, según Stavrakakis, la esencia de la promesa utópica de *armonía*. En el caso de la promesa utópica de la clase dirigente que aparece en *El maestro de escuela*, considera que “el ideal de la escuela [debe ser el] silencio”: “Guardaré silencio para no ser locuaz suramericano”, esto lo dice Manjarrés cuando tropieza con la realidad, en la cual es preciso callar para sobrevivir y agrega: La sociedad reconciliada solo permite la “Sobriedad, lentitud armoniosa y prudencia (...), virtudes que deb[e] inculcar [todo maestro de escuela] a los muchachos” (González, 2012, p. 67).

Esta sociedad de la década del cuarenta que presenta en su novela González, prefigura lo que a partir de la década siguiente, con el Frente Nacional (1958-1974), se implantaría de manera autoritaria bajo el dominio del Bipartidismo (Liberal-Conservador), en tanto que simpatizaron con la idea según la cual el “Silencio es la virtud de no expresar sino lo que se ha meditado. El locuaz usa de la palabra como de un fin” (González, 2012, p. 67), inhibiendo con ello la espontaneidad del ciudadano, de un escolar, de un niño. Tanto el Bipartidismo colombiano como los regímenes autoritarios, antidemocráticos y dictatoriales, perciben la espontaneidad de la locuacidad como elemento peligroso o por lo menos sospechoso, por eso buscan siempre aniquilar la oposición, con el fin de lograr su utopía silenciadora (armónica),

que según ellos es democrática, desconociendo que *la armonía es mera imposibilidad* en regímenes que se abroguen ser verdaderamente democráticos.

Por el contrario, en los regímenes totalitarios, la *armonía* planteada en su programa político siempre se identifica con lo Uno, quiere decir, que se sustrae lo diverso, o, en términos coloquiales, buscan homogenizar al ser humano como si hubiese sido “cortado con la misma tijera”. En estos casos, la utopía de la Armonía se alcanza, pero supone millones de muertos (Ej. La Alemania Nazi). Ahora, aunque no toda utopía es perversa, ni lleva a la homogenización o estandarización –ni a la armonía–, plantear y perseguir cualquier utopía siempre tendrá sus costos.

Por su parte, la utopía *no armónica*, es decir, la antípoda de la homogenización, corresponde a la utopía de la Democracia, entiéndase, del *conflicto político*. Esta utopía la descarta *El maestro de escuela*, por ser propia del inadaptado y disidente de lo establecido. Este incomprendido es opuesto al sujeto ideal que funciona de manera armónica en la sociedad que retrata la novela, una Colombia donde el mejor sujeto es el “hombre actual, o bien, boca de su tiempo”, que habla como sus jefes, los defiende y jamás objeta o “escribe contra los gobernantes” (González, 2012, p. 95), nunca entra en desacuerdo y siempre pretende “ser el amado y honrado por todos, el “triunfante””: “El idiota” (González, 2012, p. 29). Dicho personaje es la representación de la armonía y la anulación de lo político, en oposición a lo *disonante*.

3.4 En defensa de *lo* político, y no del hombre “bueno”.

“¡Un hombre acabado! ¡Uno que había perdido la pugnacidad!” (González, 2012, p. 54): éste es el personaje que resulta, según *El maestro de escuela*, después de que la cultura afirmativa anula las opiniones divergentes. Aquellas son las palabras con las cuales Fernando expresa el cambio que transitoriamente dio Manjarrés (I) (conflictivo, contestatario y rebelde), al Manjarrés (II) (“bueno”, heterónimo y adaptado), que ha perdido la pugnacidad (su cualidad de diferente), su propia opinión frente al descontento que le suscita la realidad que lo circunda.

Ahora este hombre acabado e impugnado se siente culpable, asume que su ética es “inadecuada” y que todos sus “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 mí alrededor. Los que dirigen, esos son los que deben dirigir” (González, 2012, p. 49).

En esta asunción del “nuevo” Manjarrés, la novela plantea algo que se debe mirar con sumo cuidado: la noción de “bueno”. El “bueno” al que hace referencia, lo es porque resulta *funcional* en esta sociedad, dado que contribuye a mantener el orden establecido por un gobierno o por una cultura determinada sin objetar nada. En la novela de González, la denominación de “bueno” no corresponde a la “actitud de bondad moral”, sino que corresponde a otra acepción, la de ser *apropiado* para algo (un sujeto para un objeto: una subjetividad orientada a un fin). Con tal designación que supone la denominación de ser “bueno”, la novela advierte con ello la instrumentalización del ser humano por parte de la

religión, la política y la burocracia corrupta que audazmente consigue “adobar el juicio” de los ciudadanos para que no discrepen de la realidad política, cultural, etc.

El “bueno” es el hombre *adecuado* para mantener un orden establecido, y por lo tanto, no es el adecuado para transformar la sociedad. Por esta razón, en *El maestro de escuela* se puede ver, entonces, que el “inadecuado” es el hombre idóneo para propiciar los cambios. Así las cosas, ese cambio proveniente de los inadaptados sólo será posible cuando éstos erijan una nueva promesa o nueva utopía; dicho campo donde emerge este nuevo discurso o utopía Stavrakakis (2007) lo denomina como *lo político*²⁸.

En lo político, por lo tanto, se encuentra la promesa que supuestamente sanearía la “falta” o incompletud que a todo ser humano y sociedad acompaña. Esa plenitud que se promete en cada utopía y discurso se fundamenta en nuevas metáforas, mitos y leyes que regirían aquella realidad prometida. En *El maestro de escuela*, como se ha mencionado, el discurso que impera es el del Silencio, pues solo así, según esta utopía (o distopía), el sujeto logra sobrevivir a la realidad de la década de los cuarenta en Colombia, es decir, esta es *la política imperante* (institucionalizada). No obstante, se podría dislocar este orden establecido cuando irrumpa *lo político*.

De esta manera, González en esta novela retrata la consciencia cómplice de los ciudadanos con la corrupción imperante del Estado y sus instituciones. Él plasma en su novela a aquellos *adaptados* cómplices que se identifican con Don Tinoso y con “El idiota”, los mismos que

²⁸ *Lo político* es lo que emergente y que logra dislocar *la política* o, lo que es lo mismo, aquello que logra alterar lo institucionalizado (la política), para así modificar el orden establecido. La dislocación se produce a partir de la emergencia de nuevos discursos, nuevas promesas, nuevas fantasías y utopías (provenientes de movimientos sociales y artísticos, o partidos políticos, entre otros) que permitirían mover el deseo de los ciudadanos hacia otro objeto de deseo colectivo, al ver perentoria una nueva organización de la realidad empírica (social, política, económica, cultural, etc.) (Yannis, 2007).

aceptan sin cortapisas la realidad dada, tal cual es, sin cuestionarla, por temor a ser aniquilados. Dicha política comete un “asesinato, el peor e inconsciente, pues lo ejecuta el estado social capitalista por medio del «maestro de escuela»”, el cual consiste en “ir poseyendo con nuestras obsesiones a un ser inocente. ¡Ir poseyendo o contagiando lenta e inconscientemente al ser que nos está más próximo!...” (González, 2012, p. 42).

Como se ha señalado, la víctima de este asesinato es la “santa” de Josefa, quien fue vilipendiada por su esposo, culpada por sus fracasos, hasta el punto de morir por causa de “la serenidad que se llama «aceptación del aniquilamiento»” (González, 2012, p. 42).

Como se ha dicho, la novela se encarga también de mostrar la anulación de la voz de los subalternos, y por lo tanto, la anulación de la diferencia, así como de mostrar que en los años de la hegemonía Conservadora y Liberal la disidencia fue multada por medio de la “disolución del Yo” o con la muerte física. En síntesis: el verdugo o exterminador del desacuerdo es “el cáncer del alma, en forma de ese complejo infernal que es hijo del capitalismo y que se llama maestro de escuela” (González, 2012, p. 42); su víctima: toda voz disidente.

Para esclarecer un poco mejor esta denuncia de González, respecto a contrarrestar, resistir o enfrentar aquel tipo de antidemocracia, es preciso apelar a las palabras de la politóloga Chantal Mouffe (1999), quien postula tres tesis para profundizar la democracia, y que a su vez contribuyen a un mejor discernimiento entre *lo* político y *la* política: 1) el pensamiento político de inspiración liberal, revela su impotencia para captar la naturaleza de lo político: esa perspectiva universalista, individualista y racionalista, solo pretende erradicar el *antagonismo* y el *conflicto* de la política. 2) La suposición de pensadores liberales como John Rawls, Martha Nussbaum, Amartya Sen, Jürgen Habermas, entre otros, acerca de la inevitabilidad de

la Democracia liberal, es altamente problemática: deben existir otras formas de democracia que no sean sólo las liberales; el creer que sólo existe la democracia liberal, terminaría en el fascismo. 3) Las visiones liberales van abandonando lo político y dando prioridad al Derecho: suplantando la dimensión de las diferencias, de lo político²⁹.

Las tres tesis de la filósofa y politóloga belga gira entonces en tres “retornos de lo política”, al reconocer la imposibilidad de erradicar las relaciones de poder, esto es, reconocer el antagonismo o el conflicto como elemento fundamental de lo político: “El objetivo de una política democrática (...) no es erradicar el poder, sino multiplicar los espacios en los que las relaciones de poder estarán abiertas a la contestación democrática” (Mouffe, 1999, p. 25).

De allí deriva la filósofa la distinción entre «antagonismo» (relación con el enemigo) y «agonismo» (relación con el adversario). Así pues, para evitar la “descomposición del yo” de una sociedad, o mejor, la eliminación de más “maestros de escuela”, es precisa la «democracia radical», es decir, construir un *pluralismo agonístico* donde el otro nunca sea el enemigo que haya que destruir, sino que sea el adversario con el cual hay que juntarnos y vivir en medio de las diferencias.

Paralelamente, así, la sociedad reconocería más confiadamente y de manera necesaria la distinción entre lo político (conflictividad, diferencias, antagonismo: *polemos*) y la política (orden, integración, institucionalización: *polis*), buscando de esta manera repolitizar y rescatar a la política de las oscuras y desdeñadas catatumbas en donde actualmente la sociedad la ha arrinconado. Adicionalmente, Mouffe considera que para evitar menoscabar más a la política,

²⁹ Reiteramos que *lo* político es lo emergente, emancipatorio; y la política lo institucionalizado, formalizado, lo electorero.

se “requiere de la presencia de instituciones que establezcan una dinámica específica entre consenso y disenso”; pues este es, según Mouffe,

el motivo por el cual la democracia política no puede plantearse siempre la armonía y la reconciliación. Creer que es eventualmente posible una resolución final del conflicto, incluso cuando es considerado como un acercamiento asintótico a la idea reguladora de comunicación libre y sin restricciones, como en Habermas, es poner en riesgo el proyecto de democracia pluralista. (Stavrakakis, 2007, p. 161)

Pues bien, siguiendo a Mouffe, en *El maestro de escuela*, González ejemplifica el peligro de la univocidad de las ideas, que por cierto tanto previene Mouffe, y lo hace a través del personaje que encarna el complejo de “grande hombre incomprendido”, que si bien persigue algunos ideales individualista reprochables, lo que está detrás de este incomprendido es la voz disidente que merece ser escuchada; de modo que, por más discrepancias que se tengan frente a la postura y axiología de Manjarrés, es decir, por más que la voz disidente nos moleste, ofenda o no estemos de acuerdo con ella, la noción de *conflicto político* propende porque jamás esas ideas diferentes deban ser aniquiladas, como sucedió en plena Revolución Liberal o bajo la hegemonía Conservadora en Colombia³⁰, regímenes políticos que resultaron ser aliados en el Frente Nacional, y donde muchos ciudadanos colombianos padecieron censuras y aniquilamientos, igual a como le sucedió a Manjarrés, debido a la intolerancia antidemocrática que no admite la diferencia, ya sea por ser “cachiporro” o por ser “«un godo hijo de tal»”³¹.

Si en *El maestro de escuela* se narra el proceso de cómo se persigue la utopía (distopía) de una sociedad armónica ausente de conflicto, apelando a la fabricación de «chivos expiatorios» para atribuirles la culpa de ser los elementos distorsionadores en la búsqueda de esa promesa

³⁰ O más recientemente, lo sucedido con un Partido político en Colombia: el exterminio de la Unión Patriótica.

³¹ En la época de La Violencia, a los Liberales se adjudicó el mote de “Cachiporros” y a los paramilitares conservadores “Godos”.

utópica, en “El idiota” la utopía *ya se ha realizado*, o mejor, la distopía del *Orden* o de la *Armonía* llega a “buen” término, gracias a “El idiota” que permite como cómplice la anulación del conflicto.

Así, “El idiota” como sujeto que defiende la ausencia del desacuerdo, representa también lo antinatural y antihumano en la novela. En otras palabras, la obra plantea que lo natural y más humano es el desacuerdo o conflicto, basta pues solo con ver dos niños jugando, una pareja de amantes soñando o unos ansianos conversando sobre el gobierno de turno para evidenciar *el bello y necesario conflicto connatural* a la especie humana; pero todo “idiota” desconoce esta naturaleza propia del ser humano. Justamente, como advertencia, González escribe “El idiota”, pues este personaje adaptado ilustra el por qué en “el país del Sagrado corazón” nunca pasa nada; es por esto que se considera que esta novela reivindica la diferencia y la coexistencia *conflictiva* de los contrarios (Eros y Tánatos, Dionisio y Apolos, etc.) como elementos constituyentes de la Persona y de la Sociedad.

El fascismo larvado pero luego evidenciado en *El maestro de escuela* se fundamenta en el tipo de educación ideal postulada en la década de los cuarenta, guiada por la inacción y el silencio. La novela da cuenta que a cualquier sospecha de crítica u objeción al sistema en la primera mitad del siglo XX fue eliminada por vía de la política del silencio implantada en la escuela (confesional). Algunos analistas e intelectuales han señalado que este tipo de políticas se pueden catalogar en Colombia como “contrainsurgencia nativa” (Giraldo, 2014), algo semejante a la esencia de la política belicista que establece la figura agresiva de “guerra preventiva”, en tanto que, antes de que aparezca “ese Otro que ha robado mi goce”, es necesario eliminarlo por sospecha, a través de una especie de “cacería de brujas”.

El personaje de “El idiota” también puede ser comprendido como el resultado de una política disciplinadora del miedo, dado que solo es movido por intereses permitidos por la autoridad del Gobierno. Esta disciplina fascista es retratada en la novela como demoledora del desacuerdo y, a su vez, defensora de la mansedumbre.

Capítulo 4

Epílogo

Estética y Política

En relación a la forma narrativa de González, habrá quien diga que resulta repudiable el modo como retrata la miseria de sus personajes o la atmosfera en que éstos se desenvuelven. En esencia, sea del agrado o no del contemplador de su arte, la obra de González, si bien produce una serie de sensaciones de tipo sensitivo, también compromete aspectos emocionales e intelectuales a la hora de la experiencia del goce estético.

Por eso, en el presente y último Capítulo, denominado como Epílogo, se presentará a la Estética de González, de manera general, como la gran conclusión que de este análisis literario se ha inferido. Por ejemplo, que aquel goce estético que se encuentra en *El maestro de escuela* no solo tiene que ver con aquello que perciben los sentidos sino que, al mismo tiempo, compromete las emociones del contemplador de su obra al punto de llevarlo a la angustia, por despertar en él un análisis del trasfondo de la miseria humana. Concretamente, conduce a cuestionar o defender la necesidad del «sentimiento de culpa», así mismo a increpar la

dinámica política, burocrática y cultural de la sociedad colombiana de principios del siglo XX bajo la *Constitución Política de Colombia de 1886*.

4.1 Aproximación a la estética fernandogonzaliana

El maestro de escuela, y en general la obra de Fernando González Ochoa, plantea una Estética propia, que se puede desencriptar, por ejemplo, a través de algunos conceptos de la *Teoría Estética* de Theodor Adorno (2004), pues si se observan los personajes de esta obra, llama la atención cómo éstos se fascinan con lo no-habitual, con lo maloliente, lo pútrido, con la “cadaverina”, o como diría el filósofo alemán, con lo «disonante» y «tenebroso»:

El amor que dirige mi actividad es a las agonías y entierros. Eso me embriaga. Cuando voy detrás del muerto, o cuando estoy atisbando desde un rincón del cuarto del agonizante, me siento en «otra parte», no peso y comprendo. Ejercí el monagato, no por la paga sino por el olor. Ya verán. Apenas me llega la ráfaga compuesta, adivino la cadaverina, la separo del perfume de flores y del que viene en frascos, y guiño los ojos para hacerles ver que no me engañan, que penetro a la esencia del cadáver y de los enterradores; la cara que ponen y todas sus actitudes también son compuestas. Me jacto de ser el que sabe del sentimiento simple que llamaré «enterrador». (González, 2012, p. 20)

Allí se evidencia una reflexión que se relaciona con lo sensible, esto es, con la manera en que un sujeto percibe un objeto tanto por medio de los sentidos como por las sensaciones que ese objeto le produce, es decir, es un objeto que le produce sensaciones enajenantes, angustiantes, a este sujeto que está conociendo, observando, contemplando. Un gusto sensorial de los personajes que es a su vez el gusto estético del autor por aquello profano –estéticamente hablando–, es decir, no desde el canon de lo llamado “bello”, sino que el autor encuentra y

propone una belleza en lo “feo”, a partir de las imágenes que muestra en su novela. Tal actitud estética profana imbrica vida, muerte, arte, olor, miseria, culpa, desintegración, desarmonía, Eros, Tánatos. Uno de sus personajes resume tales elementos, como parte de su visión estética del mundo, de la siguiente manera: “las creaciones maestras de la miseria son «las malas» y «la culpa». Si recorremos la historia del arte, sólo hallaremos pobres y enfermos. El arte, «el otro mundo», los mitos, son la objetivación de los tormentos” (González, 2012, p. 46).

Es una singular, pesimista, decadente pero realista síntesis de la historia del arte la que ofrece este personaje de la novela, que a su vez permite aventurar una aproximación a la postura estética *fernandogonzaliana*, para quien la obra de arte valiosa es aquella que denuncia lo atroz, tenebroso y violento de la realidad, la que actúa como tábano, la que aguijonea a la sociedad con el ánimo de sacarla del letargo donde todo aparentemente está bien. Helena Araujo recuerda la consideración que Fernando González Ochoa tiene respecto a la Estética y al Arte; ella afirma que:

el arte, según dice González, es la expresión desnuda de una vivencia, y en moral como en estética no debieran existir normas *a priori* para dirigir la conducta y la emoción artística. En estética, afirma González, debe primar el ritmo interior, la *violencia*... Todo lo contrario de lo que hizo Guillermo Valencia, que al tener un hallazgo, una presencia linda, la arruinaba con formas decorativas y ritmos falsos, artificiosos. *Mientras la emoción sea más violenta es más pura, y el arte más verdadero.* (Araújo, 1959, p. 38)

Entender “violencia” en esta apreciación de González no como un arte que invite a conflagraciones o que necesariamente esté ideologizado, sino que genere ruido, *desarmonía*, inquietud, *conflicto*, desazón en el interior del contemplador de la obra de arte. En el caso de *El maestro de escuela*, González defiende lo instintivo y lo natural como aquello que *violenta*

la razón instrumentalizadora responsable (culpable) de “adobar el juicio de los jóvenes” y convertirlos en “buenos”, pues es una Razón con arreglo a fines, al no considerar al sujeto como fin en sí mismo sino como puro medio para los fines de una determinada elite.

La estética *fernandogonzaliana* –coincidente en algunos aspectos con el Expresionismo alemán– habla de la gente de carne y hueso. No representa una sociedad colorida, feliz, por el contrario, invoca escenas que metafóricamente estarían teñidas de negro, que corresponderían a lo que él llama «lo violento», lo instintivo, lo natural, o en términos más universales, lo humano, que es la coexistencia de lo bueno y lo malo, lo justo y lo injusto, lo erótico y lo tanático. Es más, Fernando en la novela claramente da valía a lo instintivo, a aquello que se ha estigmatizado como algo repudiable por ser contrario a lo “civilizado”, y lo significa de tal modo que devela su animadversión sobre la racionalidad humana:

El gallinazo se refugia cuando va a llover, y nunca yerra. Así, todos los animales ejecutan sus actos en armonía con el ambiente, pero ninguno discurre verbal ni escritamente, sino el hombre. A eso lo llaman instinto. Tenemos, pues: Que la verdadera sabiduría es el instinto. El humano le ha dado a una parte del instinto el nombre de sentido común. Debido a su soberbia, ofuscado por poseer la actividad razonante, que ejerce en parlamentos, el instinto ha sido despreciado. (González, 2012, p. 81)

Entonces, en términos cromáticos, si bien lo colorido representa para González las “formas decorativas y ritmos falsos, artificiosos”, o lo accesorio y políticamente correcto, por lo tanto, *lo negro* definiría la singular estética que él transmite en *El maestro de escuela*, expresada, por un lado, a través de las imágenes impregnadas por lo maloliente y, por otro lado, por medio de los personajes y su encuentro con *lo real*, por ejemplo, la muerte de Josefa o la descomposición del Yo de Manjarrés, que termina loco y después muerto.

Es así como la novela del poeta de *Otraparte* resalta cierto tipo de estética, que reconoce en lo “feo” lo otro que pertenece al arte. Es decir, en su canon estético no solo lo “bello” hace parte de la Estética o del Arte, sino también lo “feo” aun cuando sea tan solo para definir por oposición lo “bello”. Fernando dice: “objetivamos el mal” y “tal es el origen de tragedia y mitología” (González, 2012, p. 45); con lo cual está afirmando que también lo considerado como “malo” y “feo” hace parte de las fuerzas creadoras del Arte, cuyo papel es esencial en “la historia del arte” en la cual “sólo hallaremos pobres y enfermos”. Su estética, por lo tanto, también rescata a los artistas y hombres³² “paganos” caracterizados muchas veces como ejemplo de lo “anormal” y lo “patógeno” o “enfermo” de una sociedad, no obstante, la estética de González muestra que como toda “enfermedad”, el arte y el artista potencialmente en su interior engendra también su antídoto, la salvación.

Ahora bien, resulta controversial y enigmático hablar del origen del arte más verdadero (Araújo, 1959) que plantea el personaje de Fernando, pues no solo es una postura estética sino política, al afirmar que el arte o la creación-creativa no le pertenece al “rico [pues a éste] le está cerrado el mundo imaginario, los mitos, por satisfecho” (González, 2012, p. 46), sino que el arte, por el contrario, le pertenece es al *insatisfecho*, al pobre, al “grande hombre incomprendido”, pues es a este sujeto, según González, a quien efectivamente se le abre el mundo del Arte.

Si se entronca lo que dice el personaje de Fernando, acerca de que “el arte, (...) los mitos, son la objetivación de los tormentos” (González, 2012, p. 46), con las palabras de González, quien considera que mientras la emoción sea más violenta es más pura, y el arte más

³² Recuerdo que menciono «hombre» en sentido antropológico, es decir, me refiero a mujer y hombre.

verdadero (Araújo, 1959), entonces para ellos el arte resultaría ser el tábano que recordaría a la sociedad las contradicciones de las cuales necesariamente está hecha; a su vez, el arte, a partir de esta estética, le brindaría al ser humano otro tipo de acercamiento a la realidad que muchas veces olvida, aun cuando la tenga ante sus ojos.

De suerte que, *El maestro de escuela* sugiere que quien salvará a la humanidad de aquella *peste del olvido* –como dijera García Márquez–, sería el Arte como aguijoneador de la consciencia y de la desmemoria. El arte y el tipo de estética en que prima el ritmo interior y la violencia, lo mal llamado “feo” y “malo” o, metafóricamente, lo que esté teñido de “negro”, es el arte y Estética que González considera verdaderamente valiosa y que, por lo tanto, no se debe menoscabar, pues solo ésta permite la crítica de lo dado y a su vez soñar con otro mundo distinto al de adormecimiento en el que está imbuido “El idiota”.

Si bien el personaje de Fernando afirma que “la íntima actividad humana es objetivar los «males», arrojando la culpa a los semejantes”, y a su vez, “es la raíz del arte, de los mitos” (González, 2012, p. 34), y dado que el que objetiva el mal es el “hombre incomprendido” o inadaptado, por lo tanto, se infiere que es la estética de este incomprendido e insatisfecho la que ha perpetuado el Arte, no la del rico o adaptado a quien se le ha cerrado “el mundo de lo imaginario”.

Así, la noción estética de González le atribuye a los insatisfechos la creación del «Arte radical», lo cual supone no solo un elogio a su talento, sino que, de paso, le confiere a este «artista radical»³³ una responsabilidad colosal, pues son ellos, como entes inadaptados –pero brillantes– los que facilitarían la redención a los hombres a través del arte. González,

33 «Artista radical», por la derivación que se hace del «arte radical» del que habla Adorno y González.

librepensador y consciente de su tiempo, con *El maestro de escuela* está jugado por el Arte y la Filosofía, que según él son imprescindibles para la redención de la humanidad, dado que estos “«grandes incomprendidos»: todos los artistas y los que ejercen la filosofía; todos los pobres; los que padecemos y en cuanto padecemos” (González, 2012, p. 23) son, como se ha dicho, los dueños de ese «arte radical» que traería consigo una esperanza para la transformación del mundo.

Se puede decir, entonces, que González, con esta noción acerca del arte, evita ser cómplice de la barbarie que lo circundó, porque no solo el arte colorido, como dice él, de “formas decorativas y ritmos falsos, artificiosos” sería el único cómplice de la barbarie, sino también lo sería el silencio, ese arte que se ha dejado consumir en la *peste del olvido*. Reflexión que hace recordar las palabras del maestro Walter Benjamin, en tanto que “no hay ningún documento de cultura que nos sea a la vez documento de barbarie” (Löwy, 1990, p. 81).

González sabe que, en términos de Lacan citado por Evans (2006), bajo el Orden de lo Simbólico³⁴, donde la Ley del padre impera como necesaria para la convivencia humana, ésta llega a un punto de agotamiento en que se hace necesaria transformarla, ya sea a través de la fiesta, de los placeres o a través del arte, por ser posibles fugas del ser humano para aliviar sus pasiones.

Lo sabe bien y por eso advierte en la novela: “Suprimid el arte, quitad el Cielo prometido a los hambrientos de justicia, y al otro día tendréis la revolución contra el capitalismo” (González, 2012, p. 46).

34 Según el Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano de Dyian Evans, “Lo simbólico es el reino de la Ley que regula el deseo en el complejo de Edipo. Es el reino de la cultura en tanto opuesto al orden imaginario de la naturaleza. El orden simbólico es también el reino de la Muerte, de la Ausencia (...) El orden simbólico es el determinante de la subjetividad”.

Se ve, pues, cómo la estética *fernandogonzaliana* descubierta en *El maestro de escuela* es ambivalente y crítica a la vez, ya que esta mirada estética, por un lado, considera que los artistas y filósofos son los que permiten a la sociedad soportar y mantener este mundo capitalista, pero, por otro lado, al ser “enfermedad y cura”, son ellos –los artistas y filósofos–, también quienes podrían propiciar el cambio. Por consiguiente, la estética de González es dialéctica al atribuirle una gran responsabilidad al arte: el Arte es *culpable* y *redención* a la vez. Por eso, al mismo tiempo, *El maestro de escuela* advierte que, si bien la íntima actividad humana de los insatisfechos “es la raíz del arte, de los mitos” (González, 2012, p. 34), también son ellos, por su aguda observancia ante la realidad, los que podrían plantear a partir de su creatividad y praxis un nuevo camino de cambio.

4.2 Estética de *lo negro*

De la noción estética profana que se ha esbozado en el presente análisis, basada en la novela de Fernando González Ochoa, se dirá que, a partir de este anhelo del escritor por visibilizar lo sombrío, su visión estética entonces está relacionada con *lo real* lacaniano, mas no con la felicidad, no con la armonía; dicho en otros términos, no con la utopía de un arte colorido y armónico, bello por su homogeneidad y por la ausencia de la “cadaverina” o lo “feo”.

La noción estética de González pudiese estar condensada en aquellas palabras de Fernando, personaje al que no lo satisface los cánones establecidos en su realidad:

El amor que dirige mi actividad es a las agonías y *entierros*. Eso me embriaga (...) Apenas me llega la ráfaga compuesta, adivino la cadaverina, la separo del perfume de flores y del que viene en frascos, y guiño los ojos para hacerles ver que no me engañan, que penetro a la esencia del cadáver y de los enterradores; la *cara* que ponen y todas sus *actitudes* también son *compuestas*. (González, 2012, p. 20)

Su particular estética no solo funciona como motor en su quehacer diario como escritor y pensador, sino que lo impulsa a contemplar la vida de cierta manera, definiendo, incluso, su posición ética en el mundo al suponer que las acciones (“caras y actitudes”) tanto de los enterradores como de los cadáveres (victimarios y víctimas) son reflejos o resultados de una ética y estética hegemónica que los ha dominado y conducido al cadalso.

Allí se observa, nuevamente, la dialéctica que enarbola González en torno al doble aspecto que según el autor entraña la responsabilidad social tanto del filósofo como del artista, pues estas *acciones* –que en últimas se traduce en ética, porque toda acción implica una ética– aun cuando hayan sido cómplices de la realidad empírica existente, pueden convertirse a su vez en acciones que conduzcan a la redención. De tal modo es que la estética de Fernando González plantea un compromiso y una apuesta utópica encaminada a la posibilidad de una transformación.

Fernando confirma que su *actividad* la dirige impulsos no afirmativos, es decir, no convencionales ni aceptados por aquello que la cultura dominante considera como admisible; no es lo “bello” y colorido lo que mueve su actividad, es lo fétido y “feo” lo que le interesa. Aquello que lo *mueve* configura su propia estética, relacionada, como se ha dicho, con «lo real», la muerte, la disolución, lo no familiar, lo sombrío, la melancolía, la desgracia, lo

tenebroso. Si tales sentimientos expresados en la novela *El maestro de escuela* se asociaran con un color, el negro sería su color ideal.

Lo otro que se describe en el entrecomillado de la anterior cita corresponde al entierro de Manjarrés, el maestro que ansió escribir una “teoría del conocimiento” y elevar una crítica acerca de la realidad que lo asfixiaba, no obstante, finalmente fracasó, se desquició y murió. No escapó de dicha realidad a la que intentó desenmascarar, por el contrario, ésta lo llevó, primero, al ostracismo y la locura, y luego a la muerte. Ese “sentimiento simple, que llama Fernando, “enterrador”” (González, 2012, p. 20) complementa el canon estético que reivindica González.

Como lo recuerda el narrador en el Prólogo, esta novela trata también “del entierro, del cementerio” (González, 2012, p. 15), del encuentro con lo real a través de la muerte, producida por una cultura tanática como la colombiana. Así, el “sentimiento simple de enterrador”, es decir, del testigo –o cómplice: el artista, el filósofo y, en general, todo ciudadano–, es uno de los elementos estéticos que hace parte de la novela, el cual es sazonado por el autor con aquello que se ha mencionado como lo sombrío y lo no-familiar, en una palabra, con *lo negro* que representa las oscuras intenciones de una elite política y de un tipo de cultura que domina las mentes de los personajes de su novela.

Este tono tenebroso y el tufo a “cadaverina” que se perciben en la novela de González, fueron *estímulos* que abocaron a aquellos filósofos, escritores y poetas colombiano posteriores a él, como por ejemplo, Estanislao Zuleta, Fernando Vallejo o los Nadaístas.

Respecto a esta influencia que imprimen mentes brillantes y penetrantes como la de

Fernando González sobre sus catecúmenos, dice el filósofo alemán, Theodor Adorno, que el arte y esta estética que entraña

lo cortante, agudizado dinámicamente y diferenciado en sí mismo y de la univocidad de lo afirmativo, se convierte en *estímulo*; y este estímulo, casi tanto como el horror ante la estupidez afirmativa, es quien conduce el arte nuevo a una tierra de nadie, sucedáneo de una tierra habitable. (Adorno, 2004, p. 81)

Tanto la ética como la estética llamada aquí profana, esto es, tanto lo *cortante* (Adorno) como la *cadaverina* (González), que influyó a muchos artistas y escritores colombianos, define la estética de este “libelo”, y por ello es tomado como referente para describir la estética *fernandogonzaliana* identificada con lo no-familiar y que, a su vez, corresponde a aquello que Adorno (2004) da por llamar «el ideal de lo negro».

Con la presencia de «lo negro», *El maestro de escuela* denuncia los efectos de la cultura tanática afirmativa dominante del ciudadano promedio o maestro de escuela de “quinta categoría”, cultura soportada sobre el individualismo, el dinero, el egoísmo y la mansedumbre de los que callan, llevados por la fe ciega que guardan respecto a la promesa católica del “otro mundo” en el “más allá” (González, 2012, p. 37).

La novela señala a la iglesia y al capitalismo como los verdaderos “enterradores”, como aquellos que están detrás de los responsables del “entierro”: “Cambiar el sitio de riqueza y de honores, creando «otro mundo», cerrado para los usufructuarios de la Tierra, curó del tormento a los pobres *e hizo posible el régimen capitalista*” (González, 2012, p. 37) pues el hábil discurso de la iglesia trastocó los valores acerca de quién es rico y quién es pobre; hizo del “rico” a aquel que profesa *más* fe en la institución católica y “pobre” al que acumula

capital, pues, según esta institución, ante los ojos de dios a éste último le será difícil pasar por “el ojo de una aguja”, generando así una actitud conformista y apaciguadora ante las injusticias sociales y económicas de la sociedad, dado que algunos pobres tienen interiorizada en su mente el consuelo de llegar con seguridad al cielo por su condición económica.

Es, así, como esta obra de González dialoga con la realidad colombiana de la década de los años cuarenta del siglo XX, y lo hace desde la interioridad atormentada de sus personajes. Es más, a través de su puesta en forma, la obra logra igualarse a esta realidad, no en sentido mimético, tampoco para justificarla o como un falso consuelo, sino para reprocharla, pues es así como la novela de González se eleva como obra de arte radical. Según Adorno “para subsistir en medio de lo más extremo y tenebroso de la realidad, *las obras de arte que no quieran venderse como consuelo*, tienen que *igualarse a esa realidad*” (Adorno, 2004, p. 80).

El arte que *consuela* refiere al que se “alegra infantilmente con colores”, en cambio, el *arte radical*, como la novela de González, es el “arte cuyo color fundamental es el negro” (Adorno, 2004, p. 80).

Lo que se ha intentado proponer en este apartado, es que *El maestro de escuela* de Fernando González –sin pretensión de categorizar la novela, tan solo de intentar brindar un tipo de análisis de ella– pertenece a ese arte que no brinda felicidad ni consuela al lector, por el contrario, es un arte que sacude y cuestiona, es el «arte radical» del que habla Adorno, y que lejos de la armonía que pretende mostrar el arte colorido –pues no cuestiona la realidad infausta–, la estética de González se liga a “lo tenebroso, como antítesis del engaño, sacude sensorialmente la fachada de la cultura” (Adorno, 2004, p. 80) provocando una visión crítica del mundo que se nos presenta ante los ojos.

Dice, finalmente Adorno, con relación al «ideal de lo negro», que “hay más placer en la disonancia que en la consonancia” y que por eso, “sólo al ingenuo le parece posible que el mundo, que según el verso de Baudelaire ha perdido su aroma y sus colores, los recupere gracias al arte” (Adorno, 2004, p. 80).

Si de lo que se trata es de *transformar el mundo* como lo advertía Marx, a través del arte no puede lograrse, pues esto sería una ilusión; pero, también es cierto, como lo advierte Marx (1981) en la Tesis 11, que primero hay que *interpretarlo*, y he ahí, ahora sí, la participación del arte radical en procura de recobrar el “aroma y color” del mundo.

Pero atención, ni la obra de González, ni el arte en general, por sí solo lograrán que el mundo sea distinto o *recupere su aroma y sus colores que ha perdido*. Sin embargo, tanto González como Adorno, reconocen al Arte como aguijón que sacude al hombre para comprender el afuera; por eso ellos consideran que el arte *interpreta* el mundo, mas no lo modifica. Entonces, lo que hace el arte es proponer un cambio que *no* puede llevar a cabo de manera solitaria, necesita de otros actores competentes para perseguir la *utopía* según la cual éste *no* es “el mejor de los mundos posibles”. Por supuesto, la interpretación de la realidad que efectúa el arte, *no* supone, como se ha dicho, una reproducción mimética de ella.

En tal sentido, *El maestro de escuela*, como expresión del arte radical e identificado con «el ideal de lo negro», advierte lo propensa que está la sociedad en convertirse en “El idiota” de su tiempo; señala que todo aquel que piense de la siguiente manera está perdido y le hará el juego perfecto a los “enterradores”:

«Voy donde el Gobernador a decirle que es buen mozo, que es el as de los buenos gobernantes; ¿no viste que el presbítero Enrique Uribe ya se lo dijo? Yo no volveré a

escribir contra los gobernantes. El padre Enrique tiene razón: ¡El rey es mi gallo! Y Santo Tomás tiene razón: El poder viene de Dios». (González, 2012, p. 96)

Ese “sentimiento simple de enterrador”, ve pasar la procesión que se dirige al cementerio con el propósito de enterrar la voz disidente de Manjarrés (I), que terminó convirtiéndose en una voz “buena”: “idiota”. Metafóricamente, la novela recrea con este sepelio la muerte de la otredad, que es lo que define a *lo* político, es decir, aquello que concierne a la coexistencia del (des)acuerdo y por consiguiente al (des)encuentro de opiniones. Es así como la novela retrata la muerte o anulación del *conflicto*. Basta recordar que en la década en que fue escrita la novela *El maestro de escuela*, las restricciones democráticas y participativas ya se asomaban para darle paso al Frente Nacional, donde la esfera de la política quedó reducida al bipartidismo, y con ello vendría la anulación de la democracia o conflicto político³⁵.

4.3 Un fracaso político advierte el fracaso del Arte

El arte a través de sus distintos lenguajes advierte de los alcances de una cultura o sociedad determinada, así como de los acontecimientos históricos. Igualmente, da cuenta del espíritu humano, de los riesgos de la razón, de la técnica y, potencialmente, advierte de los peligros de la especie humana en cuanto verdugo y víctima a la vez. *El maestro de escuela* de González, por ejemplo, lo hace a través de Manjarrés, un personaje al extremo humano, es decir, indefinible, ni blanco ni negro, contradictorio y en constante crisis o movimiento, verdugo y víctima a la vez, características con las cuales es oportuno definir a la novela de González.

³⁵ Anulación del conflicto político, o democracia, que es muy distinto al conflicto armado, que por cierto, con la anulación del conflicto político dado en esta época de la década de los 40, se exacerbó el conflicto armado en Colombia.

El nadaísta Eduardo Escobar (2013), discípulo de González, considera que, más que el éxito, *el fracaso* como parte de la condición humana –contradictoria por antonomasia– es motivo de reflexión y escritura del poeta de *Otraparte*. Escobar recuerda, por ejemplo, el fracaso experimentado por González en la política, y lo hace para sustentar que ese episodio fue inspiración para su escritura.

Recuerda cuando el 27 de mayo de 1935, el decepcionado Fernando González –que acababa de participar en política– escribe estos fragmentos epistolares a su amigo Estanislao:

Recibí el escudo de Laureano que me mandaste, y no lo comento porque me derrotaron: ¡no iré al congreso colombiano! Obtuve dos votos en Puerto Berrío, uno en Amalfi y dos en Yarumal. Catorce en Medellín, que son de los candidatos y los familiares. Ninguno en Envigado y en Itagüí [...] Mi reacción ha sido fuerte: reniego del jefe y no intervendré en política [...] Tengo mucha vergüenza [...] Voté, como acto de vicio solitario; voté por mí, y mi padre tuvo que ir hasta la feria de ganado a depositar su voto; hizo un gran sacrificio por su hijo [...] Así transcurre mi vida: viendo ceibas en donde hay arbustos; muchachas en donde hay mujeres; amor en donde hay odio; jefes en donde hay peones y patria en donde hay una colonia azotada. Toda mi obra es sueño; jamás he visto la realidad [...] Reniega de todo, en mi nombre, que esta derrota me ha hecho recuperar la razón, como la agonía a don Quijote... (Escobar, 2013)

Dice Escobar que, al sentirse derrotado, González toma una nueva opinión frente a la política, no para denostar de ella o anularla, sino para juzgarla desde su propia experiencia vivida, marcada por el regreso a la razón (una forma de morir y de matar la imaginación), por ello esta novela también trata “del mecanismo de cierto género de muerte, la que padeció don Quijote” (González, 2012, p. 15) al recuperar la razón.

De modo que ya no solo es la culpa sino también el *fracaso* y la imperante presencia de la razón los que componen el reino de la necesidad que es la vida, o mejor, de la experiencia

inevitable, por ello dice González que “el único compañero del hombre en la tierra es la necesidad, lo demás es opinión” (González, 2012, p. 45).

Escobar dice otro tanto al respecto, aludiendo a un amigo argentino que escribió en una de sus últimas publicaciones lo siguiente: La vida fracasa, pero vivimos. El amor fracasa, pero amamos. El sueño fracasa, pero soñamos. El tiempo fracasa, pero duramos. El cuerpo fracasa, pero respiramos. Porque, al fin y al cabo: ¿qué otra cosa podemos hacer sino fracasar una y otra vez? (Escobar, 2013).

Pese a los fracasos y al “mecanismo de cierto género de muerte”, ya sean en la política o en el amor, no es razón suficiente para desistir de la utopía de *lo* política, mucho menos para desistir de la imaginación o utopía del Arte, tampoco de la utopía del amor, “el sueño fracasa, pero soñamos”. La noción de fracaso o muerte presente en *El maestro de escuela* es solo una advertencia, no una derrota. A través de la metamorfosis percibida en Manjarrés convertido en “bueno” y Fernando en Don Tinoso, la novela de González configura con estas dos mutaciones el carácter de “El idiota”, que es “el hombre actual”, el de nuestro presente, el hombre moderno, el que no refuta ni cambia, el que solo quiere vivir la vida como viene, al que le interesa lo efímero y suspira por lo intrascendente, aquel que comulga con el “santo hedor de la caridad capitalista” que “no oponía al Santo Papa y a la Santa Puta” (González, 2012, p. 63).

Ese es “El idiota”, opuesto al que “vivía a la enemiga” y al que le importaba un “pepino” los cánones estéticos, aquel al que no le importaba si no se afeitaba o si olía a sudor (Escobar, 2013).

“...no nos ha sido dada la esperanza sino por los desesperados...”
Walter Benjamin

BIBLIOGRAFÍA

Obra primaria

González Ochoa, F. (2012). *El maestro de escuela*. Medellín: Editorial EAFIT.

Obras secundarias

Adorno, T. (2004). *Teoría Estética*. España: Akal.

_____. (1999). *Educación para la emancipación*. España: Akal.

Araujo de Albrecht, H. (1959). “Reseña del *Libro de los viajes o de las presencias*”. En: *Revista Semana*, sección “Libros”.

Benjamín, W. (2007). *Obras*. Madrid: Abada editores.

Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas. Mesa de negociación entre las FARC-EP y el Gobierno Colombiano. (2014). *Informe de la comisión histórica del conflicto y sus víctimas*. La Habana, Cuba.

Constitución Política de Colombia, 1886.

Constitución Política de Colombia, 1991.

Escobar, E. (2013). “El fracaso de *El maestro de escuela*”. En *Revista Aleph*. Domingo, 21 Julio.

Estrada Álvarez, J. (2014) “Acumulación capitalista, dominación de clase y rebelión armada Elementos para una interpretación histórica del conflicto social y armado” En: *Informe de la comisión histórica del conflicto y sus víctimas*.

- Evans, D. (2006). *Diccionario introductorio al psicoanálisis lacaniano*. España: Editorial Paidós.
- Giraldo Moreno, J. S. J. (2014). “Aportes sobre el origen del conflicto armado en Colombia, su persistencia y sus impactos”. En: *Informe de la Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas*.
- González, F. (1972). *Cartas a Estanislao*. Medellín: Bedout.
- Gramsci, A. (1972). *Maquiavelo y Lenin*. México: Ediciones Diógenes.
- Henao Hidrón, J. (2014). *Fernando González, Filósofo de la autenticidad*. Medellín: Ediciones Otraparte, sexta edición (ampliada).
- Hölderlin, F. (1994). *Fiesta de la paz*. Colombia: El Áncora Editores.
- Kant, I. (2014). *Respuesta a la pregunta: ¿qué es la Ilustración?* Bogotá: Ed. Universidad Nacional de Colombia.
- Löwy, M. (1990) *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis “Sobre el concepto de historia”*. México: FCE.
- Marcuse, H. (1969). “Acerca del carácter afirmativo de la cultura”. En: *Cultura y Sociedad*. Buenos Aires: Ed. Sur.
- _____. (1985). *El hombre unidimensional*. España: Planeta-Agostini.
- _____. (1974). *La agresividad en la sociedad industrial avanzada*. Madrid: Alianza Editores.
- Marx, C. (2008). *Escritos de juventud sobre el Derecho 1837-1847*. Edición de Rubén Jaramillo Vélez Anthropos. Barcelona.
- _____. (1989) *Introducción general a la economía política / 1857*. Siglo XXI editores.
- _____. (1981). *Tesis sobre Feuerbach*. Bogotá, Félix Burgos Editor.
- Mouffe, C. (1999). *El retorno de lo político*. España: Paidós.

- Mouffe, C., Laclau, E. (2004). *Hegemonía y estrategia socialista*. México: FCE.
- Nietzsche, F. (2007). *El origen de la tragedia*. España: Editorial Espasa Calpe.
- Ochoa Moreno, E. (1992, enero, 5). “El maestro de escuela de Fernando González”. En: Periódico *El Colombiano*, Suplemento Dominical, Medellín.
- RAE. (2016). *Diccionario de la Real Academia Española*.
- Robb, J. (1988, agosto, 13). “La nueva novelística de Fernando González”. En: *El Mundo*, suplemento cultural del periódico *El Mundo*, Medellín.
- Skliar, C. (2011). *Los dicho, lo escrito, lo ignorado. Ensayos mínimos entre lo educativo, lo filosófico y lo literario*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Stavrakakis, Y. (2007). *Lacan y lo político*. Argentina: Ediciones Prometeo libros.
- _____. (2006). *La izquierda lacaniana. Psicoanálisis, teoría, política*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Wilder, T. (1938). *Our town* (Nuestra ciudad).
- Zubiría Samper, S. De. (2014). “Dimensiones políticas y culturales en el Conflicto colombiano”. En: *Informe de la Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas*.

Infografía

- Corporación Fernando González – *Otraparte*. (2015, Enero, 10). www.otraparte.org.
- Diccionario etimológico. (2015, Enero, 10) <http://etimologias.dechile.net/>
- Tobar, C. (2014-05-28). “La misma perra con distinta guasca”. *Diario del Huila*. Recuperado de <http://diariodelhuila.com/opinion/%E2%80%99Cla-misma-perra-con-distinta-guasca%E2%80%9D-cdgint20140528090434160>.

Cinematografía

Bergman, I. (productor y director). (1966). *Persona*. [Cinta cinematográfica]. Suecia.

William Holden, W. (productor) & Wood, S. (director). (1940). *Our town* [cinta cinematográfica].

Basada en la obra dramática del mismo nombre de Thornton Wilder. E.E.U.U.