

LA ESCRITURA ENSAYÍSTICA DE *DIARIO* DE HERNANDO TÉLLEZ
EN EL ESPACIO BIOGRÁFICO:
HIBRIDACIÓN GENÉRICA Y PARADOJAS

Ronald García Gallego

201903147

Trabajo de Investigación para optar por el título de
Magíster en Literatura Colombiana y Latinoamericana

Director: Hernando Urriago Benítez

Mg. en Literatura Colombiana y Latinoamericana

Profesor Asociado Escuela de Estudios Literarios

Universidad del Valle
Facultad de Humanidades
Escuela de Estudios Literarios
Maestría en Literatura Colombiana y Latinoamericana
Diciembre de 2020

RESUMEN

El presente Trabajo de Investigación tiene como objetivo analizar la hibridación genérica en la obra *Diario* (1946) del escritor colombiano Hernando Téllez. Para ello, recurrimos al diálogo entre la teoría del ensayo y la teoría de la escritura autobiográfica, con el fin de observar las relaciones que se derivan a partir de una escritura fronteriza e insular que transgrede los postulados de la tradición ensayística de su tiempo. Por lo tanto, la noción que hemos denominado *el ensayo en el espacio biográfico*, se propone como un horizonte de inteligibilidad que nos permite acercarnos a la obra de Téllez desde tres ejes fundamentales: el discurso ensayístico, la escritura diarística y la figura del autor —este último enmarcado dentro de la teoría de la figura autorial— como artífice en la construcción de esta obra, lo cual nos permite rescatar la importancia de un autor olvidado durante muchas décadas por la crítica literaria y la academia en Colombia.

Palabras clave: espacio biográfico, hibridación genérica, paradojas del ensayo, figura autorial, ensayo, diario.

ABSTRACT

The following research aims to analyze the generic hybridization in the work *Diario* (1946) of the writer from Colombia, Hernando Téllez. To this end, we draw on the dialogue between the essay theories and the theories of the autobiographical writing, in order to observe the relations that result from an adjacent insular writing that transgresses the postulates of the essayistic tradition in Colombia, placed in the context in which the work is written. Therefore, the notion that we have called *the essay in the biographical space* acts as

a horizon of intelligibility that allows us to approach to the work of Téllez from three main cores: the essayistic discourse, the diaristic writing and the figure of the author —the latter framed within the theory of the authorial figure— as the architect in the construction of this work, which contributes to preserve the importance of an author who has been forgotten by the literary criticism and by the country's academia for many decades now

Keywords: biographical space, generic hybridization, paradoxes of essay, authorial figure, essay, diary.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	5
I. EL DISCURSO ENSAYÍSTICO DE HERNANDO TÉLLEZ EN EL ESPACIO BIOGRÁFICO.....	19
1.1 Los ensayos de <i>Diario</i> en el espacio biográfico	19
1.1.1 La relación entre ensayo y escritura autobiográfica en Latinoamérica	23
1.1.2 El ensayo en el espacio biográfico	27
1.2 Hacia una lectura de la tradición ensayística: la invención del concepto de “identidad latinoamericana”	31
1.2.1 Cuestiones de identidad cultural e “identidad latinoamericana”	36
1.3 El lugar de Hernando Téllez en la tradición ensayística colombiana.....	42
1.3.1 Breve recorrido por el ensayo colombiano de la primera mitad del siglo XX	43
1.3.2 El crítico literario con quien se aprendió a leer	48
II. LA ESCRITURA DIARÍSTICA DE HERNANDO TÉLLEZ	54
2.1. Diarios y dietarios.....	54
2.1.1. El diario como forma abierta.....	56
2.1.2. El estatuto literario del diario	60
2.1.3. El dietario como posibilidad ensayística	66
2.2. <i>Diario</i>: entre ensayo y escritura autobiográfica	69
2.3. Identidad narrativa en <i>Diario</i>: autfiguración y autorreferencialidad.....	81
III. HERNANDO TÉLLEZ REVISITADO: HACIA UNA LECTURA DE <i>DIARIO</i>	91
3.1. Las paradojas del ensayo en la escritura fronteriza de Hernando Téllez	91
3.1.1. La paradoja de la representación y la paradoja del punto de vista	93
3.1.2. La paradoja del lector y la paradoja de la destinación.....	98
3.2 La ruptura de la frontera entre lo íntimo y lo público: tradición y transgresión.....	103
3.3 Una mirada de la autorialidad en <i>Diario</i>	111
CONCLUSIONES.....	121
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	127

INTRODUCCIÓN

El objeto de esta investigación es analizar la hibridación genérica en la obra *Diario* (1946) del escritor colombiano Hernando Téllez (1908 - 1966). Para ello realizaremos un diálogo entre las teorías del ensayo y las teorías de la escritura autobiográfica, con el fin de observar las particularidades de la obra y cómo operan algunos de los aspectos conceptuales de estas teorías bajo una forma híbrida. En este sentido, teniendo en cuenta que Téllez ha sido un escritor poco estudiado por la crítica literaria en Colombia —de manera paradójica, puesto que fue un asiduo crítico literario—, la exploración de *Diario* nos permite comenzar a delinear un camino para abordar su obra desde distintas perspectivas de los fenómenos autobiográficos y ensayísticos.

Estas perspectivas a las que recurriremos parten, principalmente, de las propuestas conceptuales de Leonor Arfuch (2002) y Liliana Weinberg (2007). Por el lado de las teorías de la autobiografía, abordaremos el concepto de espacio biográfico de Arfuch, para quien, más que una sumatoria de géneros, lo autobiográfico es un terreno en el que las formas discursivo-genéricas clásicas comienzan a entrecruzarse e hibridarse, dando lugar a observar “la recurrencia antes que la singularidad, la heterogeneidad y la hibridación por sobre la ‘pureza’ genérica, el desplazamiento y la migrancia por sobre las fronteras estrictas, en definitiva, la consideración de un espacio biográfico, como horizonte de inteligibilidad” (Arfuch, 2002, p. 18).

De otro lado, con respecto a las teorías del ensayo, abordaremos las nociones de heterogeneidad y paradoja planteadas por Weinberg, para quien una mirada sobre el ensayo debe estar atenta a las distintas modulaciones que se presentan en tanto modalidad transgenérica —porque ha sido difícil llegar a una definición de una especificidad formal del género—, lo cual nos advierte de la necesidad de abordar el ensayo en su complejidad, observando las condiciones específicas de inteligibilidad en que este se presente. De esta manera, a partir de los cruces teóricos que encontramos tanto en la escritura autobiográfica como en el ensayo, abordaremos la posibilidad de su hibridación en la obra de Hernando Téllez.

Para el desarrollo de este trabajo, plantearemos las siguientes preguntas, que nos servirán para analizar dicha hibridación entre diario y ensayo en la obra de Hernando Téllez: ¿cómo se concilia dicha hibridación entre ensayo y escritura autobiográfica en la obra de Téllez?, ¿por qué el autor recurre a dicha hibridación entre diario y ensayo? Una vez evidenciado esto, ¿bajo qué condiciones de inteligibilidad podemos entender la identidad narrativa y la voluntad ensayística en esta propuesta de lectura que involucra de entrada un pacto autobiográfico?

Puesto que dicho pacto de lectura advierte al lector de una escritura íntima sobre la vida del autor, ¿de qué manera el autor subvierte la forma del diario al omitir sucesos cronológicos de su intimidad, presentándose como un observador que ensaya sobre el mundo que lo rodea? A partir de estas cuestiones, los derroteros de este trabajo se limitarán a evidenciar de qué manera *Diario* de Hernando Téllez se ubica en esta propuesta de lectura que hemos denominado *el ensayo en el espacio biográfico*.

Como una respuesta tentativa a las preguntas anteriores, nuestra hipótesis plantea que Hernando Téllez, consciente de las correspondencias que existen entre espacio público y

espacio privado en la escritura, es uno de los escritores colombianos pioneros en confundir el estatuto genérico de su obra —la cual cabalga entre el diario y el ensayo— y de problematizar las barreras que las marcas genéricas le imponen a la escritura, resaltando de esta manera que todo acto de escritura, aun cuando no lo veamos de manera explícita, se realiza desde la subjetividad. Por lo tanto, el autor, al presentar su obra como un “diario”, busca establecer con el lector una relación de intimidad que luego —como nos damos cuenta al leerlo— se convierte en un pretexto para ensayarse a sí mismo, sin la pretensión de darnos a conocer los detalles cronológicos de su vida, sino como un observador del mundo con una voluntad ensayística.

ACERCAMIENTO TEÓRICO

Los enlaces teóricos que se producen a la hora de analizar la hibridación genérica entre diario y ensayo son explícitos. Por un lado, tenemos las teorías de la autobiografía, de la mano de autores claves como Philippe Lejeune (1975) —pionero en los estudios sobre autobiografía y las primeras definiciones de sus principales conceptos—, Francisco Puertas Moya (2003) —que realizó una de las primeras tesis doctorales en España sobre escritura autobiográfica con un extenso y detallado recorrido teórico y conceptual que nos ubica en los principales debates que se han presentado en nuestra lengua al respecto— y Leonor Arfuch (2002) —quien ha ido más allá de los intentos por definir un género a plantear una categoría de análisis como horizonte de inteligibilidad—, entre otros, los cuales han realizado aportes imprescindibles para el estudio de las escrituras autobiográficas en todas sus múltiples manifestaciones.

De estas perspectivas sobre la autobiografía derivan los estudios que han tratado de acercarse al diario desde un punto de vista teórico literario, las cuales serán de especial interés para el desarrollo de este trabajo. Autores como Béatrice Didier (1976), Hans Rudolf Picard (1981), Manuel Hierro (1999) y, más recientemente, Álvaro Luque Amo (2016, 2018), se han interesado por las particularidades de este tipo de escritura autobiográfica y sus posibilidades literarias, como su estatuto dentro de los géneros, su forma abierta —que remite a la capacidad del diario de albergar múltiples formas escriturales— y su doble condición en tanto texto referencial y performativo que le permite soportar lecturas desde distintos niveles de análisis y teorías que convergen en su construcción como una forma compleja y de difícil clasificación.

Por otra parte, como nos disponemos a observar las relaciones que suscita la hibridación genérica entre diario y ensayo, las teorías del ensayo en Latinoamérica son indispensables para nuestro trabajo. Esta delimitación del ensayo latinoamericano se realiza dada la amplitud de trabajos teóricos que se han elaborado sobre el ensayo literario como género, puesto que las características de este en nuestro continente son particulares, en el sentido de que históricamente adquirió un carácter militante y emancipador en los procesos de la búsqueda de una identidad continental, a diferencia del eclecticismo del ensayo europeo (Aínsa, 2014, p.37). Para ello, atenderemos principalmente a los trabajos de José Luis Gómez Martínez¹, Liliana Weinberg y Fernando Aínsa, autores que han realizado los principales aportes en el estudio de las teorías del ensayo latinoamericano, pues han optado por proponer diversas perspectivas para una nueva teoría del ensayo.

¹ Es importante aclarar que, aun cuando José Luis Gómez Martínez no se concentre específicamente en el ensayo latinoamericano, por ser uno de los primeros en realizar una investigación sobre teoría del ensayo en lengua hispana, sus indagaciones son claves para el desarrollo de una teoría del ensayo en nuestro continente.

Ahora bien, el concepto de hibridación genérica, como un eje analítico transversal a este trabajo —en tanto posibilita la relación entre los géneros y las teorías mencionadas— implica algunas problemáticas en su definición y aplicación. Por esta razón, es necesario delimitar su uso para los fines de este trabajo a través de estudios como el de *Le H'ybride/ Lo híbrido* (2005) de la revista *Les Ateliers du SAL* bajo la dirección Milagros Ezquerro, el artículo *Notes sur l'hybridité* (2016) de Marc Bernardot y Hélène Thomas, así como el estudio realizado por Eva Ariza Trinidad (2015) para el *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales* sobre la palabra “híbrido”, que se han preocupado por este fenómeno dentro de la teoría crítica y los estudios literarios.

Más allá del gran conflicto que existe para la definición del concepto desde distintos ámbitos disciplinares, que van desde las ciencias naturales hasta las ciencias humanas y sociales contemporáneas, nos interesa delimitar los múltiples y saturados significados del término —en muchas ocasiones incluso peyorativos— a partir de un ámbito lingüístico-literario que podemos empezar a rastrear desde los planteamientos de Mijaíl Bajtín, quien distingue por lo menos tres tipos: a) el híbrido lingüístico configurado en los procesos de formación de las lenguas, b) el híbrido lingüístico de la novela (novelesco) y c) el híbrido lingüístico de los géneros retóricos (Ariza Trinidad, 2015, p.2).

Este último nos interesa especialmente porque, en palabras de Eduardo Ramos-Izquierdo (2005, p. 66), la “mezcla de géneros” se considera como un producto de los procesos de hibridación que se llevan a dentro de las cualidades comunes y taxonómicas en las que se ordenan las obras según su forma y contenido. De esta forma, asumimos este fenómeno siguiendo las reflexiones de Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo en *Los géneros literarios: sistema e historia*, quienes plantean que “el «género híbrido» es el resultado de una de las transformaciones históricas de los géneros como estructura

conformativa y comunicativa, la hibridación [1999a: 18, §15], mediante la cual se yuxtaponen formas y/o temas específicos de otros géneros en el marco de un nuevo modelo genérico” (Ariza Trinidad, 2015, p. 4).

Por último, es importante mencionar que dentro de este acercamiento teórico, la noción de “autorialidad” —imprescindible para el capítulo final de este trabajo— se enmarca dentro de la línea de estudios sobre la figura del autor que iniciaron con *la muerte del autor*, proclamada por Roland Barthes en 1968, como “el punto de partida de los llamados ‘estudios autoriales’, los cuales presentan un auge sostenido en los estudios literarios contemporáneos” (Erazo Mesa, 2019, p. 1). Así las cosas, es claro que “hoy en día, una treintena de años después de la proclamación de Barthes y del apogeo de los estudios estructuralistas, la figura del autor parece reconquistar un lugar privilegiado en los estudios literarios” (Zapata, 2011, p 37). Y ese lugar adquiere mucha más relevancia en la teoría autobiográfica al ser la vida del autor el punto de partida de todo texto autobiográfico.

Por lo anterior, es importante señalar que la perspectiva sobre la cual abordamos esta noción tiene como punto de partida el reconocimiento del autor como “el resultado de un complejo proceso de construcción identitaria que no puede ser reducido ni a la existencia biográfica, como lo quería la historia literaria tradicional, ni a un elemento del discurso, como lo quería el estructuralismo” (p. 38). En esta línea, es importante señalar que, para el caso de Colombia, el trabajo de Juan Zapata (2014), titulado *La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, es clave para poner en contexto dicha corriente teórica en los estudios literarios, pues recopila diversos textos teóricos y críticos sobre el tema —entre los cuales se encuentra el ya clásico trabajo de Barthes así como la respuesta de Michel Foucault (1969) al mismo *¿Qué es un autor?*— al igual que trabajos aplicados a autores como José Asunción Silva, Jorge Gaitán Durán,

Fernando Vallejo y Efraim Medina Reyes, que marcan un precedente en el análisis de la figura autorial en nuestro país.

*EL ESTADO DE LA CUESTIÓN DE LA RECEPCIÓN CRÍTICA
DE LA OBRA DE HERANDO TÉLLEZ*

Como hemos señalado, la obra de Hernando Téllez ha sido poco trabajada por la crítica literaria y la academia en Colombia. En una exploración bibliográfica detallada de los trabajos que se han realizado sobre ésta, apenas encontramos una decena de textos entre artículos, capítulos de libro y un par de semblanzas sobre el autor —una de ellas realizada por su hijo Germán Téllez—. Por lo tanto, dado que es un material relativamente fácil de manejar y al cual se puede acceder en las bases de datos electrónicas, salvo algunas excepciones, haremos una breve presentación cronológica y crítica de las principales tendencias de estudio sobre el autor y la obra que nos concierne.

Uno de los primeros autores en comentar la obra de Téllez fue, como es de esperarse, Baldomero Sanín Cano, quien, al año siguiente de la publicación de *Diario*, escribió una reseña para la sección “Los libros” de la *Revista de América*, titulada “*Diario*” de *Hernando Téllez*. En esta, Sanín Cano comentaba las particularidades de la obra de Téllez y designaba a los textos la categoría de “pequeños ensayos”, a la vez que señalaba de paso las características en las cuales confluía y se alejaba su obra de la escritura diarística, donde podemos encontrar “datos preciosos [sic] sobre su rica y variada personalidad literaria y datos importantísimos sobre la época en que le tocó vivir y las áreas del planeta por donde paseó su curiosidad insaciable” (Sanín Cano, 1947, p. 67).

A pesar de esta reseña —que hubiera podido suscitar mayor interés por las peculiaridades de una obra sui generis en el momento—, pasarán más de sesenta años para que la obra de Téllez despertara el interés por ser estudiada². Este trabajo se empezó a realizar apenas en el año 2011 desde el Semillero Investigativo en Hermenéutica y Literatura del Departamento de Humanidades de la Universidad EAFIT, donde se llevó a cabo un proyecto de investigación titulado *La autofiguración en la obra ensayística de Fernando González y Hernando Téllez*. Este proyecto tuvo como resultado la publicación de varios artículos, a los cuales nos aproximaremos para situar nuestro problema de estudio en los debates que se han dado hasta el momento.

Los trabajos iniciales que encontramos producto de este semillero datan del mismo año de su fundación. El primero es una ponencia para el XVII Congreso de la Asociación de Colombianistas, con el título de *La infancia vista desde la autofiguración y la autorrepresentación en Diario de Hernando Téllez* (Salazar Martínez y Galeano Sánchez, 2011). El segundo es un artículo publicado en la revista *Estudios de literatura colombiana* de la Universidad de Antioquia, titulado *El género ensayístico: autofiguración y autorrepresentación de la niñez en Diario de Hernando Téllez* (Galeano Sánchez, 2011). Las similitudes entre la ponencia y el artículo son bastante notorias, tanto que las modificaciones y cambios de la ponencia al artículo son apenas perceptibles, razón por la cual las abordaremos en conjunto.

² Es importante aclarar que, en el ámbito internacional, se pueden encontrar reseñas sobre algunas obras de Téllez, en especial en la revista *Books Abroad* de la Universidad de Oklahoma en los años 1945, 1948 y 1953. Igualmente debemos aludir, en el ámbito nacional, a la sección que David Jiménez Panesso le dedica a Hernando Téllez en el último capítulo de su *Historia de la crítica literaria en Colombia* (1992). Dichos textos no se comentarán acá debido a que, por un lado, el objetivo de las reseñas es enteramente divulgativo y, por el otro, el trabajo de Jiménez Panesso se limita a la figura de Téllez como crítico literario y no se concentra en ninguna obra específica —pues muestra solamente las características generales de su estilo, sus temas recurrentes y sus influencias—, lo cual no concierne a los objetivos de este trabajo.

En este sentido, los autores se proponen, a partir de las categorías de *autofiguración* y *autorrepresentación*, delimitar el análisis de *Diario* únicamente a aquellos ensayos que hacen referencia a la figura de la niñez, en los cuales encuentran elementos que asocian, según corresponda, a una u otra categoría. No obstante, puesto que las definiciones dadas son bastante generales —tal vez por cuestiones de espacio— y es difícil establecer una diferenciación clara entre ambas, la identificación de los elementos que corresponden a cada categoría muchas veces es difusa y se confunden las distinciones que el autor intenta establecer. Los autores concluyen dando una definición tentativa de lo que es el ensayo —que, si la observamos con detenimiento, es muy similar a la definición que nos ofrece Philippe Lejeune sobre la autobiografía— y atribuyendo a *Diario* que “presenta unos escritos que pueden ser al mismo tiempo autofigurativos y autorrepresentativos, otros que pueden ser más lo uno que lo otro y unos que solo son lo uno o lo otro” (Galeano Sánchez, 2011, p. 120).

Con todo lo anterior, podemos decir que, aun cuando los autores nos presentan un panorama general para aproximarnos a una definición de ensayo, el análisis de *Diario* a la luz de las categorías como autofiguración y autorrepresentación es ambiguo y no permite establecer una diferenciación clara, tal como estos pretenden, entre ensayo y otras manifestaciones de la escritura autobiográfica, pues, si se puede analizar el ensayo con las categorías que analizamos memorias, diarios y autobiografías, ¿en qué punto podemos establecer distinciones y similitudes sin caer en reduccionismos? Por lo tanto, en una exploración de los ensayos de *Diario*, se hace necesaria una definición conceptual clara, desde las teorías de la autobiografía, que nos permita abordar la autofiguración y la autorrepresentación como mecanismos escriturales y no como simples categorías identificables en uno u otro ensayo.

Por otra parte, ya en 2012 encontramos los artículos *Autorretrato y viaje interior en el ensayo literario colombiano del siglo XX: Fernando González y Hernando Téllez* de Efrén Giraldo y *El olvido en Hernando Téllez: una mirada desde la autofiguración* de Carlos Andrés Salazar Martínez. Como se puede observar, estos artículos, al igual que los trabajos anteriores, giran en torno al concepto de autofiguración, el cual tampoco es esclarecido a la luz de los estudios sobre el mismo en las escrituras autobiográficas. Sin embargo, en el caso de Efrén Giraldo, su acercamiento —aunque se concentre específicamente en las implicaciones teóricas del ensayo— deja un camino abierto para analizar el fenómeno ensayístico en Hernando Téllez desde lo biografemático, lo autoficticio y la figura de autor, a la vez que se atreve a señalar la relación de su escritura con el retrato y la autobiografía. En este sentido, Giraldo plantea tres puntos de análisis que nos parecen importantes para un acercamiento a Téllez desde esta perspectiva: “1) la consubstancialidad entre autor y obra; 2) la figuración de la tarea del escritor; y 3) el efecto performativo de la escritura” (Girado Quintero, 2012, p. 58).

Con respecto al trabajo de Salazar Martínez, éste toma algunos textos de *Inquietud del mundo* (1943) y *Luces en el bosque* (1946) para hacer un rastreo del olvido, la memoria, el tiempo y la conexión de Téllez con la obra de Marcel Proust. Aunque no se concentre en *Diario*, es importante el hecho de que el autor —al igual que en los trabajos que le preceden— pretenda hacer “una mirada desde la autofiguración” y solamente nos dé una definición del concepto diciendo en el último párrafo de las conclusiones que “no debe dejarse de lado el hecho de que la autofiguración no es más que una representación” (Salazar Martínez, 2012, p. 152), con lo cual no queda claro el papel que juega el concepto dentro de su argumentación, dejando este problema abierto para el análisis.

De otro lado, Efrén Giraldo, continuando con esta misma pesquisa sobre el ensayo colombiano, publica en 2014 *La poética del esbozo: Baldomero Sanín Cano, Hernando Téllez, Nicolás Gómez Dávila*. Acá, Giraldo emprende un detallado estudio sobre la tradición ensayística en Colombia, con lo cual salda gran parte de la deuda que tenemos sobre el estudio del ensayo en nuestro país, traza las principales tendencias de análisis de las poéticas del ensayo y delimita el estudio de las manifestaciones ensayísticas evidenciando la definición de un campo literario autónomo para el ensayo colombiano a partir de los planteamientos de Pierre Bourdieu. Así mismo, nos presenta un estado del arte de la tradición ensayística nacional a partir de tres antologías del ensayo en Colombia y algunos trabajos que se han aproximado al ensayo, como los de Jaime Alberto Vélez y Jaime Jaramillo Escobar.

Más allá de todo lo anterior, este libro es importante porque contiene un capítulo dedicado a Hernando Téllez. En este, los tres puntos de análisis que ya había planteado en su artículo de 2012 son desarrollados con más detalle y adiciona los conceptos de contemplación y fenomenología en su análisis del autor. Mantiene la propuesta de la cercanía entre ensayo y autofiguración, desarrolla los aspectos que ubican a Téllez, según Giraldo, como el ensayista colombiano más cercano a la tradición de Michel de Montaigne y profundiza en el autorretrato, el biografema y la figura de autor, conceptos que nos arrojan elementos de análisis clave para entablar un diálogo, desde el ensayo, con las teorías de la autobiografía. También, pasa por los planteamientos que ya Salazar Martínez había sugerido sobre el tiempo, la memoria, la percepción y la correspondencia de Téllez con la obra de Marcel Proust.

No obstante, es particular el hecho de que todos los trabajos presentados hasta ahora, aunque tengan el concepto de autofiguración como eje central, dejan en la superficie al

término, quizá por ser de un campo teórico distinto y que hasta el momento se ha presentado ajeno a las teorías del ensayo. Es en esta bisagra por donde podemos empezar a delinear la hibridación que existen entre ensayo y escritura autobiográfica, con el fin de poner en diálogo también los distintos conceptos teóricos que se han formulado sobre ambas manifestaciones de la escritura y emprender un análisis de *Diario* como un ejemplo particular de la ensayística colombiana en este ámbito.

Antes de terminar este recorrido, consideramos importante mencionar, aunque sea de paso, otros trabajos que han contribuido a la visibilidad de la obra de Hernando Téllez y al análisis de la misma desde otras aristas posibles, como lo son el papel fundante del crítico literario por excelencia que representó Téllez y la figura pública de intelectual secular en un país dividido por ideologías políticas. Uno de estos trabajos es la edición establecida, introducida y anotada por Carlos Rincón (2016) de toda la obra crítica de Hernando Téllez. En ella encontramos un extenso prólogo dividido en tres partes, titulado *El crítico literario con quien se aprendió a leer*, en donde Rincón traza un detallado panorama histórico, social y político que nos sirve para ubicar en su contexto la obra que nos interesa.

Otro trabajo —que no será tenido en cuenta en nuestro análisis, pero que mencionamos porque va en la misma línea que el anterior— es el artículo *Crítica literaria y esfera pública: el ensayo de Hernando Téllez (1940-1950)* de Alfredo Laverde Ospina (2017), el cual nos permite ver que se ha empezado a trabajar en las figuras del intelectual y el crítico literario que encarnó también Téllez. Por último, con el fin de conmemorar los cincuenta años de la muerte de Hernando Téllez, el Instituto Caro y Cuervo realizó un homenaje el 26 de mayo de 2017, del cual resultaron tres publicaciones en la *Revista Iberoamericana* en el año 2018: *Hernando Téllez* por Germán Téllez, *Hernando Téllez (1908-1966): Apuntes Para Una Biografía* de Sarah González Keelan —ambos con fines de

semblanza biográfica— y *Homenaje a Hernando Téllez 1908-1966. Tres fichas* de Carlos Rincón, donde se hace un resumen del contenido de cada uno de los tomos de su edición crítica de Téllez.

Con todo lo abordado anteriormente, podemos ver que, a partir del diálogo entre las *teorías de la autobiografía* y las *teorías del ensayo* en Latinoamérica, este trabajo se ubica en la exploración de esa fisura abierta para analizar la hibridación genérica que Hernando Téllez nos presenta con *Diario*. Esta relación de aspectos nos permite evidenciar, dentro de nuestra problemática del *ensayo en el espacio biográfico*, la necesidad de realizar una lectura de este escritor colombiano que despierte el interés por el estudio crítico y académico, con el fin de retomar y profundizar en aspectos pendientes por explorar, así como la posibilidad de encontrar futuros derroteros en la investigación de la obra de Téllez.

LOS CAPÍTULOS

En el primer capítulo realizaremos una exploración del discurso ensayístico de Hernando Téllez en *Diario*. Por lo tanto, será imprescindible explicar de qué manera el ensayo, como forma archigenérica o transdiscursiva, se inserta en ese horizonte de inteligibilidad que Leonor Arfuch ha denominado el *espacio biográfico*. Luego, haremos un recorrido por algunos aspectos de la tradición ensayística latinoamericana y colombiana del siglo XX, para observar algunas rupturas y transgresiones a dicha tradición, con el fin de acercarnos a esta forma híbrida que nos presenta Téllez.

El segundo capítulo presenta un acercamiento a la escritura diarística del autor que nos concierne, donde se tratarán aspectos teóricos de diarios y dietarios, a partir de los planteamientos de Béatrice Didier, Hans Rudolf Picard, Manuel Hierro y Álvaro Luque Amo,

que nos ayudarán a definir algunas características de la hibridación genérica en tanto pretensión de diario. En este sentido, realizaremos una descripción de la obra en términos estructurales y temáticos, para luego analizar de qué manera podríamos hablar de una identidad narrativa, entendiendo que las características de un diario, como una forma de escritura autobiográfica, nos advierte de una intención autofigurativa y autorreferencial del autor.

El tercer capítulo, siguiendo a Liliana Weinberg, ofrece un análisis de las paradojas del ensayo que podemos encontrar en *Diario*, con el fin de llegar a algunas perspectivas sobre la escritura híbrida de Hernando Téllez. Así mismo, trataremos la ruptura entre lo íntimo y lo público que hay en la obra —como una forma de transgresión a la tradición ensayística de la época en la cual se encontraba Téllez—, lo cual nos llevará a problematizar la figura del autor en tanto invención narrativa, entendiendo por esto los procesos de construcción, codificación y legitimación que se llevan a cabo para representar y reconocer a un determinado escritor como *autor*, para lo cual se acude a los aportes que autores como Juan Zapata (2014) han realizado a los estudios de la figura autoral en Colombia. Por último, presentaremos los resultados de nuestra hipótesis y daremos las respectivas conclusiones de este trabajo.

I. EL DISCURSO ENSAYÍSTICO DE HERNANDO TÉLLEZ

EN EL *ESPACIO BIOGRÁFICO*

1.1 Los ensayos de *Diario* en el *espacio biográfico*

La escritura de Hernando Téllez (1908 - 1966) se enmarca, en su mayoría, dentro de un género que ha cobrado cada vez más interés en la teoría crítico-literaria: el ensayo. Por esta razón, no es extraño que la obra de un escritor que dedicó su vida al cultivo de este género —señalado muchas veces de escritura “menor”— se haya ido quedando paulatinamente en el olvido. En las aulas universitarias de literatura colombiana siempre escuchamos hablar de su insigne relato *Espuma y nada más*, que hace parte de su libro de cuentos *Cenizas para el viento y otros relatos* (1950). Sin embargo, nunca escuchamos hablar de sus prolíficos trabajos periodísticos, ensayísticos y de crítica literaria.

Apenas hasta hace poco —entre 2016 y 2017— se publicó una edición crítica de su obra en tres tomos titulada *Crítica literaria I, II y III*, establecida, introducida y anotada por Carlos Rincón (1937-2018) para el Instituto Caro y Cuervo. En ésta, Rincón incorpora un extenso y detallado prólogo en tres partes sobre la vida y obra Téllez, junto con un erudito contexto intelectual y político del país en los años de su producción escrita, que van de 1936 a 1967, supliendo una deuda que nunca antes había sido saldada en el país. De otro lado, es importante destacar que, dentro de la recepción crítica por parte de la academia, son escasos los trabajos sobre nuestro autor.

Entre estos trabajos se encuentra el ya mencionado apartado que David Jiménez Panesso dedica en su *Historia de la crítica literaria en Colombia* (1992) a Téllez, algunos

artículos académicos y el libro de Efrén Giraldo (2014) *La poética de esbozo: Baldomero Sanín Cano, Hernando Téllez, Nicolás Gómez Dávila*. En este último, aun cuando el autor se concentre más en emprender una revisión del estado del arte de los estudios, los ensayistas y la situación conceptual del ensayo en Colombia —otra deuda intelectual en nuestro país—, contiene un capítulo dedicado a la autfiguración en la obra de Téllez, el cual ha sido de suma importancia para la realización de este trabajo y la revisión del estado del arte.

Teniendo en cuenta lo anterior, el propósito del presente capítulo es observar de qué manera el *Diario* (1964), al cual siempre se hace referencia como un libro de ensayos, se ubica dentro de lo que Leonor Arfuch ha denominado el *espacio biográfico*. Es decir, si tenemos en cuenta que el nombre que el autor ha dado a su libro nos anuncia sin duda una intención intimista —que de una u otra forma encontramos en todos sus ensayos—, analizar las implicaciones de una forma de escritura subjetiva bajo esta noción nos ubica en el centro del debate que nos hemos planteado: la hibridación genérica entre ensayo y las diversas formas de escritura autobiográfica —en nuestro caso la forma o el género diario.

Así las cosas, pensar en el ensayo dentro de este debate no es una tarea fácil. Entre las diversas formas que existen de asumirlo, en nuestras disciplinas y academias nos debatimos por concepciones que van de lo subjetivo —que se mira de soslayo— a lo objetivo. José Luis Gómez Martínez (1992) recuerda que es con Michel de Montaigne que asumimos el ensayo con su impronta de la subjetividad, con Francis Bacon desde una pretensión objetiva.³ Podríamos decir: de Montaigne se desprende la más vasta tradición del ensayo

³ Para ampliar esta discusión, remito a la tesis que, para obtener el título de *Master of arts*, presentó Elizabeth Henriette Ratté a la Universidad de Boston, titulada *A comparison of the essays of Montaigne and Bacon* (1940), donde podemos observar con detalle las características que diferencian las prácticas ensayísticas de estos dos pilares del género.

literario, de Bacon el ensayo metódico que se acerca con un punto de vista aparentemente objetivo a los temas que trata. Esta última manera de asumirlo desembocará en las formas de ensayar de las disciplinas académicas y científicas. En otras palabras:

Si comparamos un ensayo cualquiera de Montaigne —"Des menteurs", por ejemplo— con otro semejante de Bacon —"Of Truth"—, se observa que mientras Montaigne lo basa en "vivencias", Bacon lo hace en "abstracciones". El ensayo de Montaigne gana en "intensidad", el de Bacon en "orden". El primero es más "natural", el segundo más "artístico". El primero intensifica lo "individual", el segundo lo "prototípico". En Montaigne, en fin, domina la intuición "poética", en Bacon la "retórica". Así, desde sus comienzos, Montaigne y Bacon representan dos opuestas posibilidades de ensayo, que profetizan el futuro individualista del género.

(Gómez Martínez, 1992, p. 9)

No obstante, si observamos las *teorías del ensayo* —más específicamente del ensayo literario, si se quiere— encontramos que la mayor parte de los estudios resaltan el carácter subjetivo de este *archigénero*⁴ que se nos escapa cuando tratamos de encasillarlo. Por esta razón, es necesario señalar de entrada el subjetivismo como uno de los principios de las manifestaciones ensayísticas que, tomando recursos de las *escrituras autobiográficas*⁵, darán como resultado textos híbridos que no podemos ubicar en un género determinado. En este

⁴ Con relación a esta noción, remitimos al texto *Breve propedéutica del ensayo* (1999) de Arturo Casas, para quien "El archigénero ensayístico está delimitado desde el punto de vista pragmático por una acción discursiva en la que domina la dimensión perlocucionaria asociada a la intencionalidad reflexivo-persuasiva connatural a los distintos géneros históricos susceptibles de ser agrupados bajo el marbete de ensayísticos". (Casas, 1999, p. 315)

⁵ Siguiendo los planteamientos de Philippe Lejeune (1975), las escrituras autobiográficas se basan en un pacto donde hay una coincidencia de la identidad nominal entre autor/narrador/personaje. En estas podemos encontrar autobiografías, memorias, diarios, epistolarios, confesiones, entre otras modalidades.

punto, la perspectiva de Leonor Arfuch es imprescindible, pues para ella el *espacio biográfico*, en tanto configuración mayor que el *género*:

Permite entonces una lectura analítica transversal, atenta a las modulaciones de una trama interdiscursiva que tiene un papel cada vez más preponderante en la construcción de la subjetividad contemporánea. Pero además, esa visión articuladora hace posible apreciar no solamente la eficacia simbólica de la producción/reproducción de los cánones sino también sus desvíos e infracciones, la novedad, lo “fuera de género”. (Arfuch, 2002, p. 102)

Lo anterior es fundamental para entender la interrelación que existe entre lo ensayístico y dicho espacio que propone la autora, pues si lo “biográfico”, desde su perspectiva, “se define justamente como un espacio *intermedio*, a veces como mediación entre público y privado; otras, como indecidibilidad” (p. 27), podemos aventurarnos entonces a observar la intención subjetivista e identitaria del autor de ensayos como una manifestación de este fenómeno que Arfuch nos señala. Si tenemos en cuenta que “la sola mención de lo ‘biográfico’ remite, en primera instancia, a un universo de géneros discursivos consagrados que tratan de aprehender la cualidad evanescente de la vida oponiendo, a la repetición abrumadora de los días, [...] el registro minucioso del acontecer” (p. 17), no será difícil encontrar que el ensayo, en tanto forma archigenérica, se inmiscuya en los discursos de autobiógrafos y diaristas, o que los ensayistas utilicen recursos de las escrituras autobiográficas.

De esta manera vemos que no son pocas las implicaciones que tiene el *ensayo* visto desde este horizonte de sentido propuesto por Leonor Arfuch y que exploraremos en este trabajo. Para aterrizar esto a nuestros intereses, delimitaremos el diálogo con las *teorías del ensayo* a la tradición ensayística latinoamericana, donde las concepciones sobre el ensayo de

José Luis Gómez Martínez (1992), Liliana Weinberg (2001) y Fernando Aínsa (2014), principalmente, son claves para abordar los diferentes matices que ha asumido el ensayo en Latinoamérica y cómo éste puede ser analizado a la luz de nuevas perspectivas teóricas.

1.1.1 La relación entre ensayo y escritura autobiográfica en Latinoamérica

Para Fernando Aínsa, la tradición ensayística en Latinoamérica tiene sus primeras manifestaciones en los sermones y relaciones escritos por los Cronistas de Indias, pues “el ensayo como palestra natural de discusión ya está presente en las amonestaciones a los encomenderos del sermón navideño de Montesinos y en la defensa de los indios que hace De las Casas” (Aínsa, 2014, p. 34). Sin embargo, a estos textos que el autor denomina como *protoensayos* se sumarán los reflejos entre el “nuevo” y el “viejo mundo”, los emergentes ideales de la ilustración y las primeras definiciones del ensayo en Europa para adquirir, entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, un carácter más definido como mecanismo para abordar “temas recurrentes como el *ser* de América, la unidad continental, el mestizaje cultural” (p. 35) en el desarrollo del ensayo en América Latina.

En este orden de ideas, Aínsa resalta la importancia de que el pensamiento americano se exprese por medio del ensayo, teniendo en cuenta “la intensa conciencia de la temporalidad histórica” (p. 34) en autores como José Martí, Pedro Henríquez Ureña, José Enrique Rodó, Ezequiel Martínez Estrada, Alfonso Reyes, Samuel Ramos, Octavio Paz, entre otros. Dicha conciencia es la que permitirá el desarrollo de la *función utópica*, característica fundamental

que diferencia, según Aínsa, el eclecticismo del ensayo europeo de la actitud militante del ensayismo latinoamericano⁶, pues:

La función utópica es, por lo tanto, un factor dinámico del cambio histórico y de esa condición del homo utopicus, que parece inherente a la naturaleza humana y se proyecta a partir de sueños diurnos y de fantasías, se integra con sedimentos de la edad de oro y del paraíso perdido, con ingredientes progresistas de ideologías, arquetipos, ideales, alegorías y símbolos. La función utópica es, por lo tanto, una constante histórica; lo que varían son las respuestas y los modelos propuestos a lo largo de los siglos. (p. 38)

Definida así la *función utópica*, manifiesta como intención en los ensayistas latinoamericanos, estos asumirán el *yo protagonista* y la *reflexión personal subjetiva* para tratar, desde este autocentramiento estético, los temas de eso que Ernesto Mayz Vallenilla denominará en 1957 como *El problema de América* —que ya José Martí había empezado a plantear en *Nuestra América* (1891)—. En este sentido, Fernando Aínsa nos señala “el carácter confesional de ciertos ensayos y su proximidad genérica con lo epistolar o lo autobiográfico” (p. 42), que encontraremos, por ejemplo, en autores como José Vasconcelos, José Carlos Mariátegui y José de Onís.

Ya desde la publicación de *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó, asistimos a una forma del ensayo que toca las puertas de otros géneros como la ficción. En adelante, los ensayistas latinoamericanos empezarán a indagar en distintas formas que van del ensayo a la ficción y viceversa, tal como apunta John Skirius en el prólogo a su reconocida antología *El ensayo hispanoamericano del siglo XX* con respecto a Alfonso Reyes:

⁶ En el apartado 1.2 de este capítulo volveremos a este asunto desde una lectura crítica de la tradición ensayística latinoamericana y el denominado “ensayo de identidad”.

El ensayista ha tomado prestadas técnicas de los otros géneros literarios. Por ejemplo, el ensayo puede a veces aproximarse formalmente al cuento [...] Así, las técnicas narrativas comunes a la ficción se emplean a veces en la no-ficción del ensayo. Pueden añadirse fragmentos de diálogo entre personajes para mantener interesado al lector [...] Del ensayo al cuento o del cuento al ensayo el asunto es el mismo: Reyes muestra la fácil convertibilidad de estas formas literarias. (Skirius, J. (Comp), 2004, p. 15)

Por esta razón, no es extraño que en esta esfera nos encontremos con que el ensayo latinoamericano ha tomado recursos de otras formas discursivas —o se ha entrometido en ellas— adquiriendo rasgos que muchas veces no nos permiten delimitar su carácter. Es acá donde las relaciones entre *ensayo* y *escritura autobiográfica* tienen lugar, pues si el ensayo puede permitirse utilizar recursos ficcionales, mucho más evidente se hace la *voluntad autorreferencial* de cada ensayista errando a través de su pensamiento.

De esta manera, podríamos decir que los ensayistas latinoamericanos —entre los cuales se encuentra Hernando Téllez, por supuesto— también se han aventurado por los caminos errantes del ensayo desde sus escrituras autobiográficas (diarios, memorias, notas autobiográficas) y han inclinado su *voluntad de estilo*⁷ a remarcar ese carácter de reflexión subjetiva que impulsa al “yo” a indagar en sus inquietudes por medio de la escritura. Tal como señala José Luis Gómez Martínez:

La libertad del escritor de ensayos en cuanto a la elección del tema puede únicamente compararse a la del artista, y, al igual que éste, se guía en su producción literaria por inspiración. Esta libertad, que le permite escribir tan

⁷ Según Gómez Martínez, la *voluntad de estilo* es una de las características distintivas del ensayo, pues, en palabras del autor, “el lenguaje metafórico, el giro aforístico, la yuxtaposición de ideas, todo ello forma parte de un estilo literario, de un conjunto armónico” (p. 63).

sólo cuando la inspiración le incita a hacerlo, puede explicarnos la causa de la diferencia que tan a menudo notamos en la calidad de los ensayos de algunos escritores. (Gómez Martínez, 1992, p. 62)

Es en este punto donde las hibridaciones genéricas que pueden suscitar las relaciones entre las diversas manifestaciones del ensayo y las escrituras autobiográficas adquieren relevancia. Así, podemos empezar a observar que con la creciente tendencia contemporánea de asumir la escritura como una exploración individual han cambiado las formas de asumir el ensayo en Latinoamérica. Los autores contemporáneos han optado por practicar la escritura ensayística desde una ruptura con dicha tradición y, en este sentido, Hernando Téllez representa un caso aislado como autor que se anticipa, con varias décadas de anterioridad, a este cambio en las formas de ensayar.

1.1.2 El ensayo en el espacio biográfico

Para acercarnos a las diversas relaciones que encontramos entre ensayo y escritura autobiográfica en *Diario* de Hernando Téllez, es necesario observar de qué manera sus ensayos se ubican dentro de la definición de *espacio biográfico* que plantea Leonor Arfuch. En primer lugar, como ya apuntábamos anteriormente, más que una mera sumatoria de géneros que pueden ubicarse dentro de esta categoría, en el *espacio biográfico* podemos observar “la recurrencia antes que la singularidad, la heterogeneidad y la hibridación por sobre la ‘pureza’ genérica, el desplazamiento y la migrancia por sobre las fronteras estrictas, en definitiva, la consideración de un espacio biográfico, como horizonte de inteligibilidad” (Arfuch, 2002, p. 18).

En este orden de ideas, podemos ver que la noción planteada por Arfuch va más allá de la identificación de las formas canónicas en las cuales se ha representado la escritura autobiográfica, pues:

La noción de espacio biográfico intenta dar cuenta de un terreno en el que las formas discursivo-genéricas clásicas comienzan a entrecruzarse e hibridizarse; la categoría de valor biográfico adquiere un nuevo protagonismo en el trazado narrativo que da coherencia a la propia vida; y la apelación a una referencialidad estable como punto de anclaje es desplazada respecto de las diversas estrategias de auto-representación (p. 12).

Con lo anterior vemos, de la mano de Liliana Weinberg, de qué manera el *espacio biográfico* se nos muestra como una *condición de inteligibilidad* que nos permite ubicar las diversas hibridaciones genéricas del ensayo con la escritura autobiográfica, ya que en medio

de los “dilemas de la subjetividad contemporánea”, vemos cada vez más la creciente necesidad de que registros como la ficción o el ensayo “parecen cada vez más necesitados de autenticarse en la vida del autor” (p. 53). En otras palabras:

El ensayo sucede en el ámbito de la inteligibilidad, esto es, en el momento mismo en que el esfuerzo por dar sentido se confronta con las relaciones simbólicas de poder, y se genera un problema estrechamente relacionado con aquel, el de la legitimidad de toda representación, problema que Pierre Bourdieu traduce en los términos de sentido (*sensus*) y consenso (*consensus*), para referirse al aspecto consensual que reviste toda forma conceptual y simbólica: las formas de conocimiento y clasificación no son universales, sino sociales, es decir, socialmente determinadas y relativas a un grupo particular. (Weinberg, 2001, p. 55)

En este sentido, las *condiciones de inteligibilidad* que ponen en función la interpretación del ensayo y sus diversas manifestaciones nos sirven para realizar una nueva lectura de la ensayística latinoamericana, pues no es desde otro lugar, sino desde el *yo-aquí-ahora* —es decir, el problema de la enunciación y la *deixis*—, que podemos actualizar su interpretación, encontrar otras posibilidades de análisis y entender el ensayo a la manera que nos propone Fernando Aínsa: como una modalidad textual *transgenérica*.⁸

Para ejemplificar lo anterior, recurramos a un pasaje de *Diario* donde podemos observar el carácter autobiográfico del ensayo. En el ensayo titulado *Invitación al viaje*, Téllez realiza la siguiente introducción:

⁸Al respecto, podemos observar que Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo (1999), desde una perspectiva esencialista del ensayo, ubican este dentro de los géneros didáctico-ensayísticos, grupo clasificado como de expresión objetiva, mientras que formas como el diario, las memorias y las autobiografías se ubican dentro de los de expresión subjetiva. Por lo tanto, desde la perspectiva que planteamos acá, el ensayo supera dicha clasificación.

Cuando el tren nocturno pasó a lo lejos, yo estaba, con el libro entre las manos, acostado en mi lecho, leyendo. Oí el silbido de la locomotora que se prolongó durante varios minutos, claro, distinto, en medio de la soledad y el silencio. Luego percibí con notable exactitud, el estruendo de la máquina y de los vagones al correr sobre los rieles y percibí la trepidación de la tierra. Durante algún tiempo quedé en espera de que se extinguiera completamente de mi dominio auditivo el último ruido, el postrer clamor metálico de la máquina. Restablecido el silencio total, intenté regresar a la lectura. (Téllez, Diario, 2003, p. 44)

Con esto, es evidente la marca de exploración subjetiva, indudablemente autobiográfica, que tendrá la obra de Téllez como exploración ensayística a modo de diario atípico, sin cronología ni fechas que nos ubiquen en una temporalidad específica, donde la hibridación textual tiene lugar. Ahora bien, aun cuando Hernando Téllez se encuentre más cercano a la tradición ensayística latinoamericana por su contexto, es claro el lugar de transgresión que ocupa el ensayo más allá de las categorías históricas que se le puedan imponer, pues:

Su carácter anticanónico proviene de esa voluntad por infringir o violentar las reglas, los límites establecidos por las convenciones genéricas. Si los géneros representan normas literarias que establecen el contrato entre un escritor y un público específico, la escritura ensayística, guiada por una voluntad de conciliar discursos disímiles, transgrede las normas y rompe con tales sistemas tradicionales de regulación. Al ser un género transdiscursivo, el ensayo resulta ser un relato que desafía de manera constante la estabilidad del canon recibido, así como los usos apropiados de los artefactos culturales tradicionales (Salazar Escalante, 2005, p. 47).

Dado que Liliana Weinberg nos señala la *tarea prometeica* de pensar el ensayo, apelando a las nociones de *heterogeneidad* y *paradoja*, no podemos dejar de señalar las implicaciones que nos presenta con el fin de insertarnos en la “compleja relación entre texto, mirada, mundo, lectura, que no puede ser simplificada” (Weinberg, 2007, pp. 129-130), puesto que dicha relación no depende sólo de analizar el proceso creativo de quien escribe el texto —en este caso Hernando Téllez—, sino también de su perspectiva de enunciación, su contexto y su recepción.

Hechas estas observaciones, podemos decir que los ensayos de *Diario*, vistos desde la perspectiva del *espacio biográfico*, nos muestran una ruptura con esta imagen del ensayista latinoamericano tradicional —comprometido con una causa y con la reivindicación de una identidad latinoamericana—, pues al remitirse a unos intereses *autofigurativos* y *autorreferenciales*, empieza a explorar otras posibilidades de un ensayo que podríamos denominar *insular* o con un escaso reconocimiento por parte de la tradición crítica en Latinoamérica. Para dar cuenta de ello, observaremos a continuación una de las características más relevantes de esta tradición y veremos de qué manera la obra de Hernando Téllez que nos concierne se aleja en gran medida de esta.

1.2 Hacia una lectura de la tradición ensayística: la invención del concepto de “identidad latinoamericana”⁹

Este apartado es una propuesta de lectura de la tradición ensayística latinoamericana del siglo XX, la cual tiene como punto de partida los icónicos ensayos *Nuestra América* (1891) de José Martí y *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó. En este sentido, nuestro propósito es demostrar que la mayor parte de los ensayistas latinoamericanos más destacados durante este siglo, en un afán por reivindicar y dar un estatus a la intelectualidad del continente —cuya meta a alcanzar era el pensamiento occidental eurocéntrico impuesto por el colonialismo— se encargaron de contribuir a la invención del concepto de “identidad latinoamericana” desde una visión esencialista y ahistórica de la *identidad*, propiciada en gran medida por lo que Aníbal Quijano (1991) ha denominado la *colonialidad del poder* en América Latina.

Sin embargo, como ya hemos dicho, veremos que la obra de Hernando Téllez, en especial *Diario*, plantea una ruptura con dicha tradición al construir una identidad narrativa por medio de mecanismos como la *autofiguración* y la *autoreferencialidad* ¹⁰, lo cual es posible dado el carácter híbrido de la obra y de la utilización de recursos propios de la

⁹ Empleo las comillas en este concepto para resaltar un cuestionamiento del mismo, pues, como veremos, no hay forma de definir, sin caer en un reduccionismo de las concepciones étnicas y nacionales de las identidades culturales, qué es la “identidad latinoamericana”. En este sentido, aun cuando dicho concepto aparezca sin comillas, su uso siempre será crítico.

¹⁰ Volveremos a estas nociones en el segundo capítulo de este trabajo. Sin embargo, es importante señalar de entrada algunos trabajos críticos que abordaremos sobre las mismas, entre ellos: *La autobiografía como desfiguración* (1979) de Paul de Man, uno de los trabajos pioneros que pone en cuestión la noción de *referencialidad* en las escrituras autobiográficas; *La escritura autobiográfica en el siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet* (2003) de Francisco Puertas Moya, tesis doctoral que hace un recorrido conceptual detallado sobre las nociones que se relacionan con lo autobiográfico, entre ellas la *referencialidad* como *autoreferencialidad* en los textos autobiográficos; y por último *La autobiografía como autofiguración* (2004) de José Amícola, que nos servirá para la definición de la noción de *autofiguración* para analizar la obra de Téllez.

escritura autobiográfica en sus ensayos. Por lo tanto, la digresión de este apartado nos permitirá entender de qué manera Téllez es un ensayista que, a pesar de enmarcarse en una época y un contexto político álgido con relación a la reivindicación de una identidad nacional y continental, transita por caminos distintos a los de los ensayistas latinoamericanos “comprometidos”, razón por la cual quizá su obra no ha recibido el reconocimiento que merece.

Ahora bien, teniendo en cuenta lo anterior, es conocido que uno de los referentes más citados de la tradición ensayística latinoamericana es *Ariel* de José Enrique Rodó. En este ensayo, Rodó utiliza la alegoría de *La tempestad* de Shakespeare para hacer un llamado a la juventud en la reivindicación de una identidad e intelectualidad latinoamericanas. De esta manera, su llamado moral y espiritual aboga por un ideal a seguir —Ariel, que inevitablemente sostiene los valores occidentales de la cultura— y el desprecio de todo indicio de barbarie —representado por Calibán—. A esto se sumarán autores como Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y Ernesto Mayz Vallenilla, quienes seguirán esta misma línea de reclamación de una identidad que sólo buscaba alcanzar los estándares de una supuesta superioridad impuesta por el colonialismo europeo.

En este sentido, nuestro interés es señalar de paso —pues un análisis detallado de esta cuestión sobrepasaría los límites de este trabajo— que el concepto de “identidad latinoamericana” es una invención eurocéntrica a la cual contribuyeron gran parte de los escritores latinoamericanos durante el siglo XX desde la tribuna del ensayo. Esta hipótesis parte del reconocimiento de esa matriz genealógica, sobre la cual se sustenta el sistema-mundo moderno, que Aníbal Quijano ha llamado *colonialidad del poder*. Inscritos en esta matriz —aunque tal vez no todos pudieran reconocerla por su misma naturaleza y anclaje en los inicios de la conquista—, los intelectuales de este subcontinente designado arbitraria e

intencionalmente como “América Latina”, quisieron identificarse como una nueva estirpe de escritores que estaban a la altura de sus padres occidentales.

Si realizamos un breve recorrido por algunas de las antologías sobre el ensayo latinoamericano en general —pues nos ocuparemos de las antologías del ensayo colombiano más adelante—, podemos observar si dificultan tanto los temas recurrentes sobre el ser y la identidad latinoamericanas, así como el carácter excluyente de las mismas con relación al papel de las mujeres ensayistas. En este sentido, nos remitimos a algunas de las antologías que nos han servido para esta pesquisa. Además de la ya mencionada de John Skirius (1981) *El ensayo hispanoamericano del Siglo XX*, están: *Índice crítico de la literatura latinoamericana: los ensayistas* (1954), de Alberto Zum Felde; *Breve historia del ensayo hispanoamericano* (1956), de Robert G. Mead; *El ensayo: estudios* (1958), de Juan Uribe Echevarría; *Conciencia intelectual de América* (1974), de Carlos Ripoll; *Antología del ensayo latinoamericano* (1994) de Rafael del Río y, por último, *El estilo es la idea* (2008), de Alberto Paredes.

Esta problemática también es abordada por Mary Louise Pratt (1998) quien, entre otras cosas, distingue lo que ella denomina el *ensayo de identidad criollo* —un tipo de ensayo escrito en su mayoría por hombres pertenecientes a las élites euroamericanas— del *ensayo de género*, habitualmente relegado del canon ensayístico latinoamericano y del cual encontramos, como ya hemos dicho, una escasa presencia en las colecciones y antologías que mencionadas sobre el ensayo en nuestro continente. En palabras de Pratt:

What has formed the backbone of ‘the Latin American essay’ as a canon has been a particular strand of intellectual inquiry, which I will call the *criollo identity essay* [...] I propose this label ‘criollo identity essay’ to refer to a series of texts written over the past 180 or so years by criollo (i.e. elite

Euro-american) men, whose topic is the nature of criollo identity and culture, particularly in relation to Europe and North America. The textual series reflects an ongoing problematic. How, the identity essay asks, are criollo identity and culture to be defined and legitimated in the post-independence era? How might criollo hegemony represent itself to itself? What is, or should be, its social and cultural project? (Pratt, 1998, pp. 88-89)¹¹

Sin embargo, es necesario aclarar que también hay excepciones a esta categoría, como es el caso de Hernando Téllez —quien nos atañe especialmente en este trabajo—, que dejó claras sus posturas al respecto y que, al contrario de sus contemporáneos latinoamericanos, cuestionó estos asuntos de manera bastante anticipada a los avances de los estudios culturales sobre la identidad en su texto *¿Cuál caso latinoamericano?* (1965), pues según nuestro autor:

El *hombre americano* es una denominación geográfica, un dato censual, una señal geográfica, pero no una categoría específica a través de la cual se pueda definir una singularidad, una novedad de esa criatura con relación a las demás criaturas razonables o medio razonables que se entrematan o conviven en las diversas zonas del planeta [...] Nuestra vanidad de hispanoamericanos todavía en desarrollo nos hace creer en una singularidad de destino y de misión histórica que compensa metafóricamente nuestras insuficiencias culturales, económicas, sociales y políticas. “Somos el porvenir”, dicen los voceros más calificados y eminentes de esa vanidad, guiñándole desafiadoramente el ojo a Europa. Pero ¿quién, como pueblo, como nación o

¹¹ “Lo que ha formado la columna vertebral del ‘ensayo latinoamericano’ como canon ha sido una línea particular de investigación intelectual, la cual llamaré *ensayo de identidad criolla* [...] Propongo esta etiqueta de ‘ensayo de identidad criolla’ para referirme a una serie de textos escritos por hombres criollos (es decir, euroamericanos de élite) durante los últimos 180 años aproximadamente, cuyo tema es la naturaleza de la identidad y la cultura criolla, particularmente en relación con Europa y Norteamérica. La serie textual refleja una problemática en curso. ¿Cómo, pregunta el ensayo de identidad, se definirán y legitimarán la identidad y la cultura criollas en la era de la posindependencia? ¿Cómo podría representarse a sí misma la hegemonía criolla? ¿Cuál es, o debería ser, su proyecto social y cultural?” [Traducción propia].

como persona, no se siente o no se cree el porvenir? (Téllez, 2016c, pp. 254-255)

Otra excepción la encontramos, siguiendo a Pratt, en las mujeres ensayistas —como Gabriela Mistral y Elena Poniatowska por mencionar las más reconocidas—, quienes resultan poco a ludidas (o cuando no excluidas de manera casi “naturalizada” en el campo intelectual) en las antologías sobre el ensayo hispanoamericano o latinoamericano, quizá por tratar temas ajenos al canon, al igual que Téllez, a quien tampoco encontramos en estas antologías de ensayo. Igualmente, como veremos, también algunos ensayistas contemporáneos —como Jorge Volpi en *El insomnio de Bolívar* (2009) o Valeria Luiselli en *Papeles Falsos* (2010), por ejemplo— han hecho una ruptura con esta tradición ensayística y han optado por recorrer otros caminos en su producción escrita, cuestionando dicha concepción de identidad al explorar otras formas (híbridas y archigenéricas) de escribir ensayos.

En otras palabras: podemos ver que se han escrito otro tipo de ensayos y que hay ensayistas que, a pesar de pertenecer temporalmente a la tradición latinoamericana, siguieron sus propios caminos y emprendieron proyectos personales que apenas hasta ahora —cuando es evidente el fracaso de los ideales utópicos o de esa *función utópica* mencionada por Fernando Aínsa—, están siendo visibilizados. Igualmente, ya no encontramos que los discursos de los ensayistas contemporáneos se concentren en hablar de la unidad continental y la identidad latinoamericana, sino que estos han optado por explorar sus propias subjetividades, observando así el concepto de identidad no como algo inmutable y esencialista sino, desde la perspectiva del escritor y el ensayista, como una construcción narrativa dinámica que puede ser susceptible de cambios.

1.2.1 Cuestiones de identidad cultural e “identidad latinoamericana”

Como he dicho, las concepciones simplificadas —es decir esencialistas y ahistóricas— sobre la identidad, se remiten a unos intereses que se pueden rastrear en los inicios de las empresas colonialistas en América. Por lo tanto, en este apartado, siguiendo los planteamientos de Stuart Hall (1992) sobre la *identidad cultural*, observaremos algunos postulados alrededor del concepto de identidad, puesto que para analizar cómo se llevó a cabo la invención del concepto de “identidad latinoamericana” es imprescindible situarnos en la complejidad del debate, con el fin de cuestionar las visiones impuestas sobre lo que somos como latinoamericanos bajo el perfil de una homogenización del poder colonial que no reconoce la diversidad, la pluralidad y la diferencia.

De esta manera, a partir de la gran cantidad de debates que han surgido alrededor del concepto de identidad, los cuales contienen así mismo su crítica, Stuart Hall se pregunta “¿Qué necesidad hay, entonces, de otro debate más sobre la ‘identidad’? ¿Quién lo necesita?” (Hall & Du Gay, 2003, p. 13). Para responder a ello, Hall nos señala que al interior de varias disciplinas se ha realizado una deconstrucción de una noción de identidad integral, originaria y unificada y “dentro de la crítica antiesencialista de las concepciones étnicas, raciales y nacionales de la identidad cultural y la ‘política de la situación’ se esbozaron en sus formas más fundadas algunas aventuradas concepciones teóricas” (p. 13), lo cual nos advierte de lo escurridizo de este término y por lo cual debemos cuidarnos de definir muy bien el sentido en el cual lo utilizamos, ya que, generalmente, tendencias con posiciones poco críticas del asunto han dado lugar a visiones anquilosadas de la identidad. En otras palabras:

Estamos muy familiarizados con las antiguas lógicas de la identidad, ya sea de manera filosófica o psicológica. En lo filosófico, la antigua lógica de la identidad, que muchas personas han criticado, bajo la forma del antiguo sujeto cartesiano se pensaba frecuentemente en términos del origen del propio ser, el campo de acción. La identidad es el campo de acción. Y tenemos en tiempos más recientes un discurso psicológico del yo que es muy similar: una noción de la dialéctica interna, continua, autosuficiente y naciente de la individualidad. (Hall, 2010, p. 316)

En este sentido, vemos que Hall cuestiona esta lógica de la identidad, la cual ha sido importante para una gran cantidad de discursos políticos, teóricos y conceptuales hegemónicos. Dicha lógica ha albergado durante mucho tiempo la noción de un “yo” verdadero como garantía de una autenticidad individual o colectiva. De esta forma “aquella lógica o aquel discurso de la identidad da la impresión de ser garantizado [...] Mucho de nuestro discurso del adentro y del afuera, del yo y del otro, del individuo y de la sociedad, del sujeto y del objeto, está basado en esa lógica particular de la identidad” (p. 316). Sin embargo, esta visión es problemática porque, implícitamente, nos dice que hay un terreno establecido a pesar de las rupturas y discontinuidades de la historia, a lo cual, según Hall, se le puso fin a partir de los grandes descentramientos del pensamiento moderno que generaron autores como Marx, Freud y Saussure, que pusieron en cuestión las ideas ancladas sobre la sociedad, el “yo” —con el descubrimiento del inconsciente— y el lenguaje.

Por lo tanto, para poder comprender la noción de identidad que sigue más allá de esas descentraciones teóricas —la cual es la que nos interesa abordar acá—, es necesario superar dicha lógica de una identidad estable y advertir que, en este mismo sentido, ha habido una fragmentación de la idea de las grandes identidades colectivas abarcadoras, homogéneas,

unificadas, es decir, “las grandes identidades colectivas sociales de clase, de raza, de nación, de género, y del Occidente” (p. 318). Entendiendo esto, Hall nos menciona que:

Estas identidades sociales colectivas fueron formadas en los enormes procesos históricos de larga duración que han producido el mundo moderno y fueron estabilizadas por ellos, de igual manera que lo fueron las teorías y conceptualizaciones a las que me acabo de referir muy brevemente, que son lo que constituía la modernidad como una forma de autorreflexión. Fueron escenificadas y estabilizadas por la industrialización, por el capitalismo, por la urbanización, por la formación del mercado mundial, por la división social y sexual del trabajo, por la gran separación de la vida civil y social en lo público y lo privado, por el dominio del estado-nación y por la identificación entre la occidentalización y la noción de modernidad en sí (p. 318).

Una de estas visiones que sigue la lógica anterior es la que debatimos acá: la “identidad latinoamericana”. Como he señalado, aunque no todos los ensayistas latinoamericanos contribuyeron a la consolidación de esta idea —entre los cuales, como ya hemos señalado, se encuentra Hernando Téllez—, una parte representativa sí. Observemos los títulos y temáticas de ensayos icónicos como: *Nuestra América* (1891) de José Martí, *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó —cuyo subtítulo es “A la juventud de América”—, *Utopía de América* (1925) de Pedro Enríquez Ureña, *Notas sobre la inteligencia americana* (1936) de Alfonso Reyes, *Visión de América. La gran sabana: mundo del génesis* (1947) de Alejo Carpentier, *América Latina: el otro milagro* (1991) de Enrique Krauze, entre otros.

Estos ensayos fueron claves para que dicha noción se insertara en el imaginario intelectual del continente. Sin entrar en muchos detalles —porque estos ensayos son bastante conocidos—, los discursos que encontramos en ellos abogan o instan a sus coterráneos del

continente a unirse y buscar una reivindicación de su cultura, cuyos arquetipos son el discurso rebelde de Martí, el idealista de Rodó o el utópico de Enríquez Ureña. Queremos dejar claro, en este punto, que nuestra crítica se dirige más a las estructuras sobre las cuales se construyeron estos discursos que al trabajo ensayístico, literario e intelectual de los escritores, pues, sin lugar a duda, lo que nos interesa es demostrar la divergencia que existe entre la ensayística de Hernando Téllez con la corriente dominante del ensayismo latinoamericano de su tiempo, la cual estuvo signada, como podemos observar, por las reivindicaciones identitarias nacionalistas o continentalistas.

Como dejan ver los títulos de los ensayos citados, la idea de una América-otra —es decir una América Latina¹²— se empezaba a consolidar a medida que la tradición ensayística se alimentaba de unas ideas previas que eran exaltadas y se tenían como referencia primaria del desarrollo intelectual de un continente que cada vez más se acercaba al estándar de superioridad impuesto desde Europa. Este eurocentrismo en el pensamiento de los escritores latinoamericanos tiene su anclaje en esa matriz que sustenta el actual patrón de poder mundial, el cual dividió el continente y designó una de sus partes —inferior y bárbara, por supuesto— como América Latina, por medio de la cual se crearon nuevas identidades geográficas que cabían en el membrete de lo “latinoamericano”.

Esta división geográfica de la identidad es explicada por Aníbal Quijano de la siguiente forma:

Ya en su condición de centro del capitalismo mundial, Europa no solamente tenía el control del mercado mundial, sino que pudo imponer su dominio

¹² Esta denominación de “América Latina” nos representa también un problema que no podremos abordar acá. Sin embargo, preferimos esta sobre otras denominaciones como “Iberoamérica” o simplemente “Hispanoamérica” —a pesar de que la mayor parte del corpus que analizamos excluye a los ensayistas brasileños y de esa “América Insular”— puesto que el problema que tratamos acá no se reduce exclusivamente al ámbito hispánico.

colonial sobre todas las regiones y poblaciones del planeta, incorporándolas al “sistema-mundo” que así se constituía y a su específico patrón de poder. Para tales regiones y poblaciones, eso implicó un proceso de re-identificación histórica, pues desde Europa les fueron atribuidas nuevas identidades geoculturales. De ese modo, después de América y de Europa, fueron establecidas África, Asia y eventualmente Oceanía. En la producción de esas nuevas identidades, la colonialidad del nuevo patrón de poder fue, sin duda, una de las más activas determinaciones (Quijano, 2000, p. 786).

Con esto, podemos intuir que el nuevo patrón de poder mundial que se impuso a partir de este sistema-mundo en el que se empezaron a agrupar las nuevas naciones, implicó también un eurocentrismo en el pensamiento intelectual de gran parte de los ensayistas latinoamericanos, pues la aceptación de una identidad impuesta por esta estructura no daba lugar al reconocimiento y a la diferenciación de la complejidad cultural. En este sentido, y volviendo al tema que nos concierne en este apartado, hacemos énfasis en que la perspectiva que abordamos acá sobre la identidad “acepta que las identidades nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos” (Hall & Du Gay, 2003, p. 17). Esta perspectiva de la identidad como construcción es la que nos servirá en el siguiente capítulo para abordar el asunto de la construcción de la *identidad narrativa*¹³ en la obra de Hernando Téllez.

A todo lo expuesto anteriormente, es pertinente añadir, por un lado, que nuestro objetivo se ha dirigido a evidenciar las estructuras sobre las cuales se han forjado conceptos

¹³ Para ahondar en este concepto, el cual abordaremos en el segundo capítulo de este trabajo, remito a la insigne conferencia *La identidad narrativa* de Paul Ricoeur, pronunciada en 1986 en la Facultad de Teología de la Universidad de Neuchâtel con motivo de la concesión del Doctorado Honoris Causa en Teología.

tan reduccionistas y anquilosados como el de “identidad latinoamericana”, así como todos los problemas que subyacen a este tipo de conceptos similares que caben dentro de esta categoría o matriz denominada por Aníbal Quijano como *colonialidad del poder*. Por otra parte, el hecho de evidenciar la transgresión en la tradición ensayística por parte de algunos autores —lo cual veremos en más detalle con Hernando Téllez en el siguiente apartado— y las nuevas vertientes que se han alejado de ella, tiene como fin propiciar, siguiendo a Liliana Weinberg (2007), nuevas *condiciones de inteligibilidad* que nos ayuden a tener una visión menos sesgada de la escritura ensayística, la cual vaya más allá de las categorías esencialistas. En otras palabras:

En la medida en que la ley del ensayo es *el que piensa escribe, el que interpreta escribe*, nos encontramos ya con esa dimensión prometeica básica: existe una heterogeneidad fundamental, una compleja relación de origen entre texto, mirada, mundo, lectura, que no puede ser simplificada. La propia ley del ensayo nos impide entonces, en cuanto lectores, atenernos al nivel puramente semiótico y al aspecto puramente estructural del texto, así como, al mismo tiempo, nos previene de limitarnos a una lectura que sólo se preocupe por lo contenidos a que éste hace referencia. (Weinberg, 2007, p. 130)

Así, podemos ver que esta propuesta de lectura de los problemas que subyacen a un género tan escurridizo como lo es el ensayo, nos lleva observar de qué manera eso que se ha denominado “ensayo latinoamericano”, en su dinamismo, puede ser leído bajo nuevas condiciones de inteligibilidad, cuestionando y actualizando las lecturas de la tradición ensayística que soportan la hegemonía de una intelectualidad occidental superior, lo cual nos permite revalorizar nuestros saberes y observar las dinámicas más allá de las categorizaciones

dualistas impuestas —como civilización/barbarie, culto/inculto—, analizando dichas relaciones en su complejidad y heterogeneidad.

1.3 El lugar de Hernando Téllez en la tradición ensayística colombiana

Después de este recorrido necesario en torno a los aspectos fundamentales de este trabajo, como lo son la posibilidad de hacer una lectura diferente del ensayo latinoamericano, donde las posibilidades de relacionarlo en su hibridación con las escrituras autobiográficas —es decir, su lugar en el *espacio biográfico*— y puntualizar la perspectiva desde la cual indagamos en la obra de Téllez, se hace necesario ahora abordar el ensayo colombiano, los aspectos teóricos, su producción y su recepción, con el fin de ubicar el lugar que ocupa Hernando Téllez en la tradición ensayística colombiana, su contexto particular y sus intereses intelectuales y escriturales.

Para ello emprenderemos, en primer lugar, un breve recorrido sobre aspectos fundamentales del ensayo en Colombia, apoyado en dos textos claves en el reciente estudio teórico y académico del mismo: *El signo del centauro* (2007) de Hernando Urriago Benítez y *La poética del esbozo* (2014) de Efrén Giraldo Quintero.¹⁴ Luego, recurriré al fundamental prólogo que Carlos Rincón realiza a su edición de *Crítica literaria I, II y III* de Hernando Téllez, en el cual se presenta una detallada revisión histórica, social y política del país entre

¹⁴ Es necesario aclarar que, aun cuando existan otros trabajos distintos sobre el ensayo en Colombia —tales como *Ensayo* (1963) en *Hora de literatura colombiana* de Javier Arango Ferrer, *Manual de literatura colombiana* (1984) de Fernando Ayala Poveda, *El ensayo: historia, teoría y práctica* (1997) de Jaime Rojas Ortiz, *El ensayo en Antioquia* (2003) de Jaime Jaramillo Escobar y *El ensayo entre la aventura y el orden* (2000) Jaime Alberto Vélez—, sus acercamientos se han dejado de lado en este análisis por cuestiones de extensión y debido a los sesgos y limitaciones que, en la mayoría de casos, presentan con relación a los ensayistas y su producción, los cuales excluyen por razones ideológicas y de gusto personal trabajos y autores imprescindibles, limitando las contribuciones en el avance teórico y las perspectivas de análisis para tener una visión histórica abarcadora y crítica del tema.

los años 1936 – 1967 —años en que se publicó toda la producción crítica y ensayística de Téllez— en relación con nuestro autor, para tener un panorama en el que podamos situar la obra *Diario* (1946) y así poder analizarla a la luz de los problemas teóricos que hemos planteado.

1.3.1 Breve recorrido por el ensayo colombiano de la primera mitad del siglo XX

La tradición del ensayo en Colombia que nos ocupa, más allá del rastreo de manifestaciones protoensayísticas en los orígenes de la conquista, empieza a gestarse en los ámbitos del periodismo y las revistas culturales a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Tanto en los periódicos *El tiempo*, *El Independiente*, *El Espectador* —por nombrar los más reconocidos—, así como en las revistas *Gris*, *Revista Contemporánea*, *Revista de las Indias*, *Tierra Firme*, *Semana* y la insigne revista *Mito*, en la cual Téllez fue asiduo colaborador, los escritores más reconocidos de la primera mitad del siglo XX empezaron a escribir y a publicar en forma de crónicas, artículos y demás formatos afines al ensayo, lo que después aparecería en las antologías como recopilación de las producciones ensayísticas de los escritores más importantes de la época.

Por lo tanto, si seguimos los planteamientos de Hernando Uriago Benítez y Efrén Giraldo Quintero, vemos que son tres las principales fuentes donde encontramos los registros de la producción ensayística en el país: los periódicos —con sus respectivos suplementos—, las revistas culturales y las antologías de ensayo. En este sentido, podemos ver que la conciencia de los escritores por cultivar este género ha estado presente, permitiendo crear un corpus de autores y textos que podrían ubicarse en él. No obstante, no han sido pocas las dificultades para llegar a un consenso más o menos homogéneo —debido al carácter proteico

y heterogéneo del ensayo y a la falta de estudios teóricos que hasta hace poco se empezaron a realizar—, en el cual se pueda ubicar la vasta producción ensayística al respecto.

Ahora bien, dejando de lado las dificultades de llegar a un consenso, podemos rastrear la aparición de los textos y autores que, de manera más o menos reiterativa, se han legitimado en las antologías como ensayistas. El contexto histórico al que nos referimos está atravesado por divisiones políticas e ideológicas bien conocidas: el bipartidismo y la lucha por el poder, la definición de una opinión pública y el control de los medios de comunicación, donde la conformación de un campo cultural y literario dependía de las tensiones que se generaban en este momento. De modo que:

La trayectoria histórica que examinamos muestra a Colombia entre dos hegemonías, la conservadora (de 1880 a 1930, y de 1946 a 1953) y la liberal (de 1930 a 1945), disputándose como en ningún otro país la imposición de una verdad desde entelequias disímiles y tan vagas como la moral y el catolicismo, en una, y la libertad y la “democracia” en otra. (Urriago Benítez, 2007, p. 45)

Es en el periodo de la hegemonía liberal, aunque siempre con una voluntad de autonomía y capacidad críticas que se distancian de lo convencional, que Hernando Téllez empieza a escribir y a publicar sus primeros artículos y ensayos, así como la escritura misma de *Diario*. Tal como señala Sarah González Keelan en *Hernando Téllez (1903-1966): apuntes para una biografía* —biografía con la que aún estamos en deuda—, Téllez es llevado, con apenas 21 años, por su amigo y futuro presidente del país Alberto Lleras Camargo, al periódico *El Tiempo*, donde se encarga de la crónica judicial y empieza a escribir una columna personal llamada *Espejo de los días*, donde se empieza a advertir su temprana vocación literaria.

Por esta época todavía es difícil determinar lo que más adelante se empezaría a gestar con escritores como Baldomero Sanín Cano, Germán Arciniegas, Nicolás Gómez Dávila o el mismo Hernando Téllez, puesto que solamente “hubo entonces dos tipos de intelectuales: los partidarios y los disidentes” (p. 46), donde no había posibilidad de que intelectuales autónomos estuvieran al margen de estas disputas. Así las cosas, la producción que encontramos —que precede a la que nos ocupa y aparecerá posteriormente en la primera antología de ensayos en Colombia hecha por Guillermo Hernández de Alba—, tendrá como principales autores a quienes propiciaron la regeneración conservadora y la imposibilidad de un ensayo autónomo alejado de estas disputas, tales como Miguel Antonio Caro, Rufino José Cuervo, Marco Fidel Suarez y Rafael Núñez.

De acuerdo con este panorama, Urriago Benítez se pregunta a propósito: “¿Había un género intermedio en el que el escritor pudiera dirigirse a un auditorio que leía con fruición los periódicos que habían dado origen, desde la Ilustración hasta entonces, al pensamiento y a las literaturas continentales?” (p. 43). Evidentemente se estaba gestando. Es acá donde reaparece el ensayo y las formas afines como la crónica, los artículos y la crítica literaria en Colombia. Por esta razón:

Téllez representa para muchos el segundo ensayista de la modernidad literaria en Colombia después de Sanín Cano. En la edición que *Mito* hizo de su libro en diciembre de 1956, hallamos nueve ensayos críticos y misceláneos alrededor del problema de la conciencia burguesa, de la política, del Estado, del capitalismo, del arte como un “nadar contracorriente” y de la literatura, que Téllez desprende de cualquier “eficacia social” [...] Su presencia sería fundamental para el logro de la autonomía crítica del nuevo campo cultural constituido en las dos décadas siguientes. (Urriago Benítez, 2007, p. 58)

En este logro de la autonomía del ensayo, que hasta este momento había sufrido las tensiones de una lucha por el poder, es donde la figura de Téllez nos resulta importante para la definición y consolidación del género en el país. Así mismo, tanto Hernando Urriago como Efrén Giraldo coinciden —a diferencia de quienes niegan la existencia de una tradición ensayística en Colombia, como Jaime Alberto Vélez— en la conformación de un campo literario autónomo para el ensayo, siguiendo las ideas de Pierre Bourdieu. Esta perspectiva nos parece interesante puesto que, como hemos mencionado, en los trabajos anteriores sobre el ensayo que se han excluido acá no se había empezado a delinear una ruta de análisis específica para el ensayo en el país.

Ahora bien, las implicaciones que tiene para el estudio del ensayo el hecho de pensarlo desde la teoría de los campos de Bourdieu, evidencian un espacio donde las estructuras y relaciones objetivas entre grupos o individuos dan cuenta de una situación de competencia por la legitimidad, donde “según la jerarquización, se dan procesos de heteronomía —sujeción a las demandas económicas y políticas— y de autonomía —independencia frente a dichas demandas—” (p. 44). En otras palabras, según Giraldo Quintero:

El ensayo es, en este sentido, un tipo de producción escrita con función estética, reflexiva, crítica y argumentativa, que hace parte de los procesos de industrialización del campo literario, los cuales no son más que un resultado del proceso de autonomía que asegura la continuidad del ejercicio en unos nichos claramente diferenciados, que funcionan tanto en el mercadeo como en la orientación que en el mundo editorial encuentra la academia. (Quintero Giraldo, 2014, p. 148)

Con esto claro, se hace evidente el papel que la producción de Hernando Téllez ocupa, a través de los periódicos y las revistas culturales del momento, en la consolidación del ensayo en Colombia, pues el ejercicio del ensayista, desde esta perspectiva, implica un ejercicio crítico en los procesos de autonomía y modernización de la literatura en el país. De ahí la importancia de analizar la obra de Téllez como un caso especial en medio de las tensiones políticas y sociales, pues las particularidades de su escritura propiciaron nuevos tipos de lectores y escritores que daban lugar a nuevas formas de autonomía en nuestra escritura. Así, podemos decir, con Urriago Benítez, que:

Las revistas culturales estuvieron en un punto intermedio entre los periódicos y los libros, y en el medio de ellas el ensayo y su ensayista. De esta manera, el lector puede decir con nosotros que la revista cultural, desprendida de cualquier atadura moral, abierta al pensamiento y a la literatura de su contemporaneidad, cumplió con una interpretación de su momento presente. En esto consistió el papel modernizador y la configuración de un nuevo campo intelectual autónomo que desempeñaron las revistas. (Urriago Benítez, 2007, p. 59)

Ahora bien, después de estos primeros espacios de enunciación donde la autonomía del ensayo se empezaba a consolidar, el otro medio que hemos señalado, advertido por Efrén Giraldo Quintero, son las antologías del ensayo en Colombia. Hasta hoy se cuentan tres: *Ensayistas colombianos* (1946) de Guillermo Hernández de Alba —en la cual, a pesar de la temporalidad aún no se contempla a Téllez—, *Ensayistas colombianos* (1976) de Jorge Eliecer Ruiz y Juan Gustavo Cobo Borda, y *El mausoleo iluminado. Antología del ensayo en Colombia* (1997) de Oscar Torres Duque. Estas antologías ayudaron a construir las jerarquías y analizar los procesos de recepción, razón por la cual, como hemos señalado, no se ha dado

un consenso homogéneo debido a que estos procesos siempre son susceptibles de lecturas ideológicas. Así las cosas, podemos ver que:

Las antologías aportan material privilegiado que testimonia la evolución del sistema de género literarios y ayuda a definir los procesos de búsqueda de autonomía y la especialización para ciertas prácticas, como las del ensayo literario. Si la distinción de los géneros permite avistar un amago de autonomía en un tipo de producción artística o literaria, también la diferenciación del tipo de bibliografía crítica da cuenta de ciertos grados de reconocimiento e individualización. (Quintero Giraldo, 2014, p. 182)

Sin ánimo de hacer un recorrido detallado por estas antologías —como tampoco por las revistas y los periódicos, puesto que este trabajo ya ha sido realizado por Hernando Urriago Benítez y Efrén Giraldo Quintero—, nos interesa señalar la importancia que los antólogos y críticos le dan a la autonomía discursiva y estética de la escritura de Téllez, no sólo para los escritores de su generación sino para las futuras generaciones en tanto su figura se presenta como la del “gran modernizador del ensayo, después de Sanín Cano”, pues ven en él “una especie de redentor de los males endémicos de la literatura nacional: prosaísmo, ocasionalidad, desorden y sectarismo” (p. 194). Ahora bien, situados en este panorama, observemos, de la mano de Carlos Rincón, algunos aspectos de los intereses intelectuales y escriturales de Hernando Téllez.

1.3.2 El crítico literario con quien se aprendió a leer

Después de cincuenta años de la muerte de Hernando Téllez, Carlos Rincón se propuso, con el apoyo del Instituto Caro y Cuervo, la ardua tarea de compilar en tres tomos

toda la obra de *Crítica literaria* —que recoge artículos periodísticos, ensayos y textos de crítica literaria escritos entre 1936 y 1966— de nuestro autor, quizá el primero que afianzó y definió la práctica del crítico como una profesión reconocida en el ámbito intelectual del país. Resulta interesante que, para Rincón, Téllez sea el crítico literario con quien se aprendió a leer, pues así titula el extenso prólogo dividido en los tres tomos de la edición: ¿qué sucedía antes de Téllez y por qué su legado fue tan importante para los escritores que se formaron leyendo sus trabajos?

Según Rincón, en medio del contexto que se originó la producción de Téllez, donde la formación del Estado-Nación moderno se encontraba pendiente debido a las tensiones y disputas ya mencionadas, eran varios los problemas que no habían permitido la conformación de una cultura del libro sólida: la oposición entre culturas agrarias y la modernización, los altos niveles de analfabetismo, las débiles conexiones internacionales del país y una cultura del libro deficiente. A pesar de esto, y siendo un autodidacta como la mayoría de los intelectuales de la época, Téllez logró insertarse desde muy joven a los principales periódicos y asumir misiones consulares y diplomáticas importantes para el país. Son quizá estas misiones las que expanden su visión del mundo y la literatura, convirtiéndolo en un intelectual secular representativo, abierto a nuevas formas y géneros que hasta el momento no se producían en el país.

Las misiones diplomáticas que Téllez realizó en Europa fueron dos: la primera entre 1937 y 1938, como cónsul de Colombia en Marsella, y la segunda entre 1958 y 1959 como delegado permanente de Colombia ante la UNESCO en París. Es en estas misiones donde Téllez se acerca de primera mano a la producción literaria y cultural de Francia, conoce la *Nouvelle Revue Française* fundada por André Gide y se convierte en un asiduo francófilo. Tal vez a partir de estas experiencias y aprendizajes fue que “Téllez creyó que también en

Colombia la literatura, dependiente de la cultura del libro, podía ser el medio universalista privilegiado de identidad personal y cultural, y que la crítica literaria era parte integral constitutiva de ella” (Rincón, 2016, p. 17).

No obstante, los intereses intelectuales de Téllez son particulares y, de manera sorprendente para su época, lo que se refleja en su escritura se aleja de una búsqueda esencialista de una identidad nacional o continental, como ya se ha mencionado en nuestro apartado sobre la invención del concepto de “identidad latinoamericana”. Por el contrario, encontramos en Téllez una prosa crítica con formas irónicas modernas de argumentación que llevan al lector a que se forme una opinión crítica sobre los tratamientos y temas a los que recurre. Veamos un ejemplo de su texto *Del nacionalismo literario* (1941), donde analiza la queja de los escritores colombianos de su generación, que renegaban de la falta de autenticidad y ausencia de asuntos colombianos, en la querella nacionalismo/cosmopolitismo que se presentaba en el momento:

La cuestión, presentada así, con esa simpleza, por los heraldos de la americanidad y de su especie más concreta, la colombianidad, es una ineptia. [...] La colombianidad, o la peruanidad, o la mexicanidad, o la argentinidad, etc., no es un valor previo y preexistente, anterior o disponible, cuya utilización bastaría para producir una consecuencia artística de primer orden [...] La americanidad, como receta literaria, pictórica, sociológica, filosófica, etc., es otra de las ilusiones que se crea el provincianismo cultural, con el cómodo agregado de la novedad del hombre americano y la profecía, también muy cómoda, de su destino imperial en el futuro de la especie y la historia. (Téllez, 2016a, pp. 73-75)

Con lo anterior queda claro que su tarea de crítico cumple la misión de desmitificar los discursos anquilosados y da lugar a que sus lectores se cuestionen sobre los presupuestos más arraigados, generando una conciencia autocrítica en ellos. Entre estos lectores, valga decirlo, se encontraban los jóvenes Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis. Esto, por supuesto, trajo a Téllez no pocos detractores que veían en él, de un lado, al escritor reaccionario y no comprometido con las causas políticas, y del otro, a un diplomático que llenaría al país de rojos ateos, como escribió Álvaro Gómez Hurtado —puesto que su función principal era generar visas para refugiados que huían de la guerra—. Al respecto, su hijo German Téllez nos dice:

Al otro extremo del espectro político local, su rechazo al compromiso ideológico del escritor con el estado como base y control de su producción creativa le costó a Hernando Téllez, como a Álvaro Mutis, no existir, por cuenta de un filósofo derechista en trance de historiador, Rafael Gutiérrez en el capítulo sobre la literatura colombiana del siglo XX (Tomo III del Manual de Historia de ColCultura, dirigido por Jaime Jaramillo Uribe). Un iracundo personaje de izquierda escribió alguna vez, a propósito de la publicación de *Luces en el bosque*: “[Téllez] no es un verdadero escritor. Sólo es escritor el que escribe para el pueblo, dirigido por el estado”. (Téllez, 2018, p. 20)

Más allá de todas estas cuestiones, que dejan claras las posturas, los intereses y el importante papel que jugó nuestro autor en el panorama intelectual de la época, debemos acercarnos, para llegar al punto clave que nos concierne, a los aspectos que llevan a Téllez a concebir una obra como *Diario*. Al respecto, Rincón nos menciona que lo que le interesaba a Téllez de la literatura era la posibilidad de conseguir una experiencia subjetiva con cada lectura, razón por la cual muchos de sus textos y lecturas críticas sobre las obras que leía

están plagadas de estas formas de acercamiento personal a ellas. En este sentido, podemos ver que:

Las condiciones en que Téllez concluyó en 1943 su primer libro y redactó las prosas cortas que incluyó en *Diario* y en *Luces en el bosque*, que fue un volumen mucho más compuesto, libros acabados de imprimir respectivamente el 16 de febrero y el 15 de octubre de 1946, no fueron propiamente las de su “teoría del grillo”: allí el “aire tibio” se hacía menos sonoro y tropical” con el frotarse de los élitros de los grillos. (Rincón, 2016, p. 63)

De esta manera, explorando nuevas formas de acercarse a la escritura y realizando una obra innovadora para la época, *Diario* aparece publicado cuando el presidente Mariano Ospina Pérez es elegido, lo cual traería un cambio radical en las posibilidades que hasta el momento se habían presentado para los escritores en la relativa libertad que la hegemonía liberal había permitido. A pesar de esto, la recepción de la obra fue muy positiva, al punto de que el mismo Baldomero Sanín Cano dice al respecto que es la mejor de sus obras conocidas y publicadas hasta ese momento, debido a su estilo y a la abundancia y gracia del pensamiento (González Keelan, 2018, p. 33).

Ahora bien ¿cuál es el lugar de Téllez en esta tradición ensayística en Colombia? Hemos mencionado su importancia en la consolidación de un campo literario autónomo para el ensayo y su particular característica de alejarse de los temas recurrentes del ensayo de identidad, que caracteriza a la mayor parte de los ensayistas en el continente. Por lo tanto, podemos decir que el lugar de Téllez en esta tradición es de ruptura, pues es capaz de comenzar a delinear otras formas de ensayar, más cercanas a la tradición subjetivista e intimista que se desprende de Montaigne, con bastante anterioridad a esa fuerte relación que

podemos encontrar en la contemporaneidad del ensayo con la escritura autobiográfica, o lo que acá hemos denominado *el ensayo en el espacio biográfico*.

Todo este recorrido realizado hasta ahora nos sirve para abordar *Diario* (1946) desde una perspectiva distinta sobre la escritura ensayística. En este sentido, en el siguiente capítulo abordaremos los aspectos formales, temáticos y estilísticos de la obra, su relación con formas autobiográficas como el diario o el dietario y la configuración de aspectos claves en la conformación de una identidad narrativa, con el fin de evidenciar de qué manera se concilia en la obra la hibridación genérica y la ruptura de fronteras que, aun cuando se han señalado de paso en los análisis y comentarios de quienes se han acercado a la obra de Téllez, carecen de un análisis detallado de una obra que ha pasado inadvertida para la crítica literaria y la academia en Colombia.

II. LA ESCRITURA DIARÍSTICA DE HERNANDO TÉLLEZ

2.1. Diarios y dietarios

Hasta el momento se ha ubicado el *Diario* de Hernando Téllez en una perspectiva teórica que hemos denominado *el ensayo en el espacio biográfico*, dadas las particularidades ensayísticas de su obra y de los trabajos existentes sobre la misma. En el presente capítulo indagaremos sobre las implicaciones que tiene para la obra la denominación, por parte del autor, como un “diario” —puesto que la escogencia del título de una obra nunca es gratuita—, lo cual nos permite observar los alcances de su hibridación genérica, que ha pasado inadvertida para la crítica quizá por la escasez de estudios teóricos que versan sobre el diario como un género literario.

En este sentido, nuestro objetivo en este capítulo será empezar a resolver algunas de las preguntas de investigación que se han planteado para este trabajo, a saber: ¿Cómo se concilia dicha hibridación entre ensayo y escritura autobiográfica en la obra de Téllez? ¿Por qué el autor recurre a dicha hibridación entre diario y ensayo? Una vez evidenciado esto ¿bajo qué condiciones de inteligibilidad podemos entender la identidad narrativa y la voluntad ensayística en esta propuesta de lectura que involucra de entrada un pacto autobiográfico? Para ello, abordaremos los estudios y los autores que —en el marco de las teorías sobre la escritura autobiográfica— se han encargado de trazar y construir una ruta de análisis para esta forma de escritura que ha propiciado gran controversia en la teoría crítico-literaria por la dificultad en la definición de su estatuto genérico.

Una de las autoras a las cuales hacemos referencia es Béatrice Didier, pionera en realizar un estudio teórico sobre el diario¹⁵. En su libro *Le journal intime* (1976), la autora propone una de las categorías y definiciones del diario que harán eco en los estudios posteriores sobre el género: *el diario como una forma abierta*. A Didier seguirán el trabajo de Hans Rudolf Picard (1981), *El diario entre lo íntimo y lo público*, que atenderá la definición del estatuto literario del diario, el artículo de Manuel Hierro (1999) *La comunicación callada: reflexión teórica sobre el diario íntimo*, así como las recientes investigaciones de Álvaro Luque Amo en *El diario personal en la literatura: teoría del diario literario* (2016), *El Yo del diario literario: apuntes para una fundamentación teórica* (2018) y *La construcción del espacio íntimo en el diario literario* (2018).

La importancia de estos trabajos radica en su intencionalidad por construir una teoría sobre el diario, desde el problema de su denominación —pues no hay un consenso general que nos permita establecer si debemos denominarlo diario íntimo, diario personal, diario literario o simplemente diario— hasta las características que particularizan y diferencian las distintas manifestaciones diarísticas a lo largo de la historia. No obstante, es importante mencionar que Maurice Blanchot (1959), aun cuando haya sido en un primer acercamiento no exhaustivo —que por lo demás no menciona Didier en su libro—, ya se había preocupado por el problema de la temporalidad y las relaciones entre diario y relato, que serán importantes para definir el estatuto literario del género.

¹⁵ Se debe aclarar que antes de Didier algunos autores ya se habían preocupado por el estudio de los diarios, como es el caso adelantado del inglés Arthur Ponsoby (1923) con *English Diaries* o los trabajos de Alain Girard (1963) *Le journal intime* —del cual Didier toma el título de su libro— y Manuel Granell (1963) *El diario íntimo*. Sin embargo, puesto que estos trabajos previos son extensos estudios históricos, psicológicos o sociológicos sobre el diario, sin una repercusión sólida en la teoría literaria, partimos del trabajo de Didier como un referente primordial en la exploración del diario como un problema literario.

Por lo tanto, para pensar el problema del carácter diarístico de la obra de Hernando Téllez es necesario indagar, en primer lugar, en los principales postulados de la teoría sobre el género, con el fin de ubicar las particularidades de la obra que nos atañe en el entramado híbrido que nuestro autor construye. Luego, con el fin de evidenciar qué tipo de diario nos propone Téllez, observaremos los aspectos formales y estilísticos de *Diario* que nos dan lugar a analizar la obra más allá del discurso ensayístico que encontramos en ella, lo cual nos permitirá ir construyendo las bases para responder a nuestras preguntas de investigación y el esclarecimiento de la hipótesis planteada para este trabajo.

2.1.1. El diario como forma abierta

Uno de los principales problemas que se nos presentan al analizar una obra como *Diario* es su forma miscelánea y fragmentaria. Como se ha mencionado, en esta obra de Hernando Téllez encontramos cuarenta y siete entradas sin fecha, cada una con un título independiente, las cuales versan sobre los más variados temas que el autor va registrando sin un aparente orden —a la manera más usual de los diaristas que van anotando sus impresiones y vivencias con el pasar irremediable de los días—. Tal como Téllez nos menciona en el prólogo de su libro:

Durante mucho tiempo he escrito para el público con la inequívoca sensación de estar poniendo al desnudo una vasta zona de lo íntimo y lo personal. Me ha parecido en ciertos momentos que a pesar del curioso mecanismo de control interior de que se vale el escritor, en sus relaciones con el invisible lector, testigo de sus palabras, la confianza tomaba de su propio impulso, demasiada evidencia. (Téllez, 2003, p. xi)

Como podemos ver, todo nos indica que detrás de la totalidad de la obra hay una intención organizadora y editorial que pretende pasar por los ojos del lector de un modo natural e intimista, el cual, desde la perspectiva del autor, es inevitable. Esta sensación del autor es la que impulsará el proyecto diarístico con la evidente intención de ser llevado a la imprenta.

En efecto, desde la publicación de los diarios de Henri-Frédéric Amiel entre 1882 y 1890 por parte de su editor Edmond Schérer —ejemplo paradigmático dentro de los fenómenos diarísticos—, la posibilidad de publicar que antecede al autor de diarios se hace latente en el proceso de escritura. Si bien cabe pensar que antes del surgimiento editorial de la publicación de diarios los escritores escribían sus textos para sí mismos sin la pretensión organizadora que conlleva la idea de publicar, esta cuestión se vuelve difusa a la hora de pensar en quienes escriben diarios después de dicho surgimiento. En este punto cabe preguntarse ¿cuál sería la diferencia entre la voluntad organizadora de una obra como la de Téllez y un diario convencional fechado que siga las pautas más comunes de esta práctica escritural?

Por supuesto, es difícil pasar por alto que detrás de todo acto de escritura hay un afán por organizar lo escrito para el público. Al respecto, Hans Rudolf Picard nos dice:

Lo que determine el diario ya no es una percepción sensible de la que uno toma nota. La actividad de escribir está controlada en vistas al efecto que tiene que producir, y sus contenidos están seleccionados con las miras puestas en una meta y una finalidad concretas. El presunto carácter aleatorio del apunte de diario se convierte ahora en una estratagema retórica. La aparente despreocupación por la futura presencia de un lector se convierte en un mimetismo de la inmediatez (Picard, 1981, p.118).

No obstante, más allá de ahondar en esta querella sobre las intenciones de los diaristas sobre la publicación de sus textos —pues volveremos a esto en el siguiente apartado sobre el estatuto literario del diario—, nos interesa ubicar nuestro análisis de la obra de Téllez desde la perspectiva de Béatrice Didier, quien nos presenta el diario como una forma abierta susceptible de contener variadas formas en su totalidad, las cuales no necesariamente corresponde a un afán organizador de los escritores por dar una forma concreta —ya sea por una decisión personal mientras viven o una decisión póstuma de sus editores— a lo que presentan finalmente a sus lectores.

Para Didier (1991), la escritura diarística se encuentra sometida a dos fuerzas contradictorias: por un lado “une sorte d’encerclement, d’emprisonnement qui permet certes le perfectionnement du discours, mais qui risque de devenir terriblement monodique, étouffant”¹⁶ (p. 187). Por otra parte, la autora señala que “parce que ce type d’écriture ne connaît pas de règle, ni de limite véritables, le journal peut s’ouvrir à n’importe quoi”¹⁷ (p.187). Teniendo en cuenta esto, la perspectiva de Didier es interesante para observar el carácter misceláneo de la obra de Téllez, pues para ella:

Le diariste peut intégrer à son texte ses notes de blanchisseuse, des coupures de presse, des fragments, des brouillons de textes en gestation; finalement, presque tout [...] Du moment où le journal cesse de se cantonner dans le

¹⁶ “Una especie de cerco, de encarcelamiento que ciertamente permite el perfeccionamiento del discurso, pero que corre el riesgo de volverse terriblemente monódico, sofocante” [Esta y las siguientes traducciones de Didier son propias].

¹⁷ “Debido a que este tipo de escritura no conoce reglas o límites reales, el diario puede estar abierto a cualquier cosa”.

discours introspectif seul il devient le réceptacle de tous les types d'écriture, pratiquement sans limite.¹⁸ (Didier, 1991, p. 187)

En este sentido, podríamos decir que en el conjunto de posibilidades que tienen lugar en esta amalgama de textualidades que permite el diario, la escritura y la reflexión ensayísticas del escritor sobre los temas más variados —a la antigua manera de Montaigne— se presentan como una posibilidad para reflejar el pensamiento a partir de las vivencias cotidianas, la intimidad y el transcurso de los días. Desde esta perspectiva, según Didier, el diario se convierte en el depósito y el germen para la escritura de cualquier autor. Por esta razón, no es arriesgado pensar que la obra de Téllez y la razón de su título *Diario* se deben a esta posibilidad que nos ofrece el género.

En este punto quizá podemos empezar a encontrar respuestas a la pregunta de cómo se concilia la hibridación en la obra de Téllez. Desde la perspectiva de Didier sobre el diario como forma abierta, vemos que este género nos permite jugar con los límites impuestos a las formas genéricas, dado que “Le journal risque donc d’être surtout le fait des ‘techniciens’ de l’écriture, c’est-à-dire, plus simplement, des écrivains de métier”¹⁹ (p. 192), quienes son los encargados —a través de la experimentación y el conocimiento técnico de la escritura— de subvertir las formas que tratan de encasillarlos. Por esta razón, Didier se pregunta si “la différence entre telle page présentée comme ‘récit’ et telle autre comme ‘journal’ existe-t-elle encore vraiment?”²⁰ (p. 193). Volveremos a esto en el apartado 2.2 de este capítulo.

¹⁸ “El diarista puede integrar en su texto facturas de lavandería, recortes de prensa, fragmentos, borradores de textos en gestación; finalmente, casi todo [...] Desde el momento en que el diario deja de limitarse sólo al discurso introspectivo, se convierte en el receptáculo para todo tipo de escritura, prácticamente sin límite”.

¹⁹ “El diario corre el riesgo de convertirse principalmente en trabajo de los “técnicos” de la escritura, es decir, más simplemente, de los escritores profesionales”.

²⁰ “¿Sigue existiendo realmente una diferencia entre una página presentada como una ‘relato’ y otra definida como ‘diario’?”.

2.1.2. *El estatuto literario del diario*

Otro de los problemas comunes que encontramos en la teoría crítica sobre el diario es el de su estatuto dentro de los géneros literarios. ¿Bajo qué condiciones de inteligibilidad podemos considerar si un diario es o no literario? Para analizar esto, recurriremos, en primer lugar, a la perspectiva de Hans Rudolf Picard (1981). Luego, veremos la lectura crítica que Álvaro Luque Amo (2016) realiza de Picard, con el fin de llegar a una visión que nos permita esclarecer desde qué dimensiones ontológicas y literarias el lector se enfrenta a una obra que, en un principio, Hernando Téllez nos presenta como un diario, pero en el que, como hemos visto, podemos realizar una lectura ensayística.

Según Picard, existen dos tipos de diario: el “auténtico diario” y el diario literario. “El auténtico diario es un diario redactado exclusivamente para uso del que lo escribe. En razón de la estricta identidad entre autor y lector, carece precisamente de la condición más universal de toda Literatura: el ámbito público de la comunicación” (1981, p 116). En este sentido, según el autor, sólo se puede hablar de diario literario cuando éste ha salido a la luz pública o es escrito de antemano para su publicación. Sin embargo, el asunto no se reduce sólo a esto, pues:

Es revelador el hecho de que quien diera al diario el nombre francés de «journal intime», como denominación genérica, no fuera un diarista sino un editor. La expresión «journal intime», cuyo éxito se explica naturalmente por el hecho de ser, desde el punto de vista semántico, una determinación delimitativa de la palabra «journal» —en el sentido de periódico— aparece

por primera vez en el título bajo el cual en 1882 el editor E. Scherer publicó una parte del diario de Henri Frédéric Amiel. (p. 118)

Como vemos, a esta problemática que plantea Picard sobre la denominación del diario, que pretende también una diferenciación entre un tipo de diario a-literario y otro literario, se suma la paradoja de la intimidad revelada, que convierte a un texto que en un principio no era literatura en un texto literario. Por lo tanto, para Picard el asunto se reduce al ámbito de la comunicación y la condición eminentemente comunicativa que la literatura ostenta, pues:

El diario hace posible el proceso de la escritura sin necesidad de pasar por la obra literaria, se hace aceptar en el canon de los géneros literarios del siglo xx y conquista para sí un lugar estable junto a los géneros de ficción. Ahí están precisamente las propiedades que hacían que hasta ahora no se le reconociera al diario el status de Literatura y que lo convierten ahora en tal arte. Su carencia de forma, su fragmentarismo, su falta de coherencia, el carácter de provisionalidad y espontaneidad, lo abreviado de sus formulaciones, el hecho de estar libre de acción, de contexto, de barreras estilísticas y de fronteras temáticas, su relación con el mundo de la vida, todas estas propiedades del uso privado del diario —porque allí no había que lograr comunicación alguna— son vistas ahora como procedimientos literarios deseables. (p. 119)

Esta visión, como bien lo anota Álvaro Luque Amo, tiene sus objeciones, pues ¿en qué se diferencia un diario *no* literario de uno literario? Según lo planteado por Picard, lo único que cambia es el carácter público, que el “auténtico diario” salga a la luz. No obstante, este único aspecto no es razón suficiente para afirmar que las propiedades o procedimientos utilizados por un diarista sólo son literarios en la medida que se publiquen. Los diarios de

Franz Kafka no cambian su estatus literario porque no fueron concebidos para ser publicados. Por lo tanto, la diferenciación que plantea Picard es bastante limitada. Tal como lo explica Luque Amo:

El texto diarístico original, como el texto novelístico o el autobiográfico cuando todavía no se han publicado, conserva no obstante la intención comunicativa. No hay que confundir el aparente destinatario único del diario personal con la verdadera naturaleza del texto. Al contrario, la escritura del diario, por muy personal que esta sea, no está dirigida exclusivamente al autor que la escribe, sino que en el horizonte textual siempre hay un tercero, un otro. (2016, p. 275)

Para Álvaro Luque, resulta difícil asumir la idea de que lo escrito por un autor —a menos de que se trate de anotaciones esporádicas informativas cuya función diarística cumplen las agendas— sea solamente para sí mismo, pues cuando se decide convertir el pensamiento en palabras se “está firmando en cierta medida un contrato según el cual ese texto puede ser leído por cualquiera que entienda el idioma en que está escrito” (p. 275). En este sentido, podemos decir, junto con este autor que objeta a Picard, que el diario que no está pensado para su publicación no se diferencia del que sí está pensado con estos fines. En consecuencia:

De lo anterior se puede deducir que no tiene sentido intentar hablar de estatus literario en aquel texto que no está publicado, puesto que este texto no tiene capacidad para ser concebido desde un punto de vista teórico-literario y, como tal, no existe para la literatura. Por ello no es que se trate de a-literatura; es que no es, ni siquiera, texto. (p. 278)

Esta perspectiva es interesante, dado que nos permite trascender los planteamientos puramente pragmáticos de Picard y observar otros criterios de análisis en la reciente construcción teórica sobre el diario, como la que nos propone Álvaro Luque Amo en su artículo *El diario personal en la literatura: teoría del diario literario* (2016). Si bien ya hemos aclarado que desde la teoría crítico-literaria apenas se ha empezado a definir un campo de estudio específico para el diario —aunque se incluya desde hace varias décadas como un subgénero dentro las teorías de la escritura autobiográfica—, aún queda un largo camino por recorrer debido a que, al igual que el ensayo, el diario es presentado como una forma archigenérica o un género de géneros —siguiendo la idea de Didier— por las dificultades que ha presentado históricamente su definición para la crítica literaria.

Según Luque Amo, es bien sabido que son dos las perspectivas hegemónicas sobre la escritura autobiográfica: la lectura referencial del texto, que se basa en el posicionamiento pragmático del pacto autobiográfico de Lejeune, y la visión performativa de los deconstruccionistas —impulsada por Paul de Man—, que asume “la escritura autobiográfica como un tropo en la que el Yo se autoconstruye, y que por lo tanto no tiene ninguna correspondencia con la realidad” (p. 283). Partiendo de esto, y haciéndose eco de los planteamientos de José María Pozuelo Yvancos, el autor toma un posicionamiento cuya intención es conciliar ambas posturas, mencionando que:

Pozuelo entiende el texto autobiográfico como un texto en el que los dos estatutos en disputa, el referencial y el performativo, conviven y son inseparables el uno del otro. Esta es una perspectiva muy interesante que explicaría la naturaleza especial de la autobiografía y los intentos infructuosos por domeñarla y definirla. El texto autobiográfico sería capaz, al mismo tiempo, de mantener una correspondencia con el mundo real y de

construir un Yo que es puramente textual, ficticio, sometido a las leyes concretas de la escritura. (p. 283)

Este planteamiento es clave para entender la teoría sobre el diario expuesta por este autor. De un lado, porque detrás de la conciliación de dichas posturas se encuentra el hecho de que la única estructura formal que puede ostentar el diario es la de su construcción a base de entradas diarias, de la cual deviene su fragmentariedad. Esta condición de estar sometido —o encarcelado en términos de Didier— a una temporalidad que mantiene una correspondencia con el mundo real, como ya advertimos anteriormente, es planteada por Blanchot en los siguientes términos: “[el diario] está sometido a una cláusula de apariencia liviana pero temible: debe respetar el calendario” (1996, p. 47).

De otro lado, esta formulación nos advierte que la posibilidad de construir un ‘yo’, es decir una identidad narrativa, es una condición esencial para determinar su literariedad. Luque Amo anota que más allá de estar ceñido al calendario, de poder realizar una lectura referencial, el diario, para ser considerado literario, requiere de la construcción de un personaje diarístico. Tal como lo anota Roland Barthes en su *Diario de duelo*: “No quiero hablar por temor a hacer literatura —o sin estar seguro de que eso no lo sería— aunque de hecho la literatura se origine en estas verdades” (2009, p. 27). Es decir, no basta con el simple registro diario de los sucesos cotidianos como un simple hecho referencial que no permita el desarrollo del ‘yo’ y la narración, pues, en opinión de Luque Amo:

El diario debe considerarse una forma literaria porque para su composición textual puede emplear los modos propios de la ficción, elemento clave de esta definición de literatura. Cuando el diario es capaz de soportar esta lectura ficcional, puede ser considerado diario literario en contraposición a un diario referencial o meramente testimonial. (2016, p. 296)

Con todo lo expuesto hasta el momento, es clara la postura de este autor —que tiene varias objeciones a Picard—, el cual nos propone como definición del diario literario que este tenga las siguientes características: 1) que se escriba desde el presente, 2) se narre de manera cotidiana, 3) esté protagonizado por un ‘yo’ que registra sus días con entradas a veces fechadas²¹ y 4) que pueda soportar una lectura literaria a partir de los recursos narrativos y de construcción del ‘yo’ que utiliza. Además, según Luque Amo, “este texto está dirigido, pero no exclusivamente, al propio sujeto que lo escribe, el autor, que se desdobra en autor y receptor al mismo tiempo hasta que el texto se publica y el receptor pasa a ser universal” (p. 297).

Ahora bien, realizado este recorrido sobre los principales postulados teóricos sobre el diario, pasemos ahora a observar una modalidad que se desprende del diario: el *dietario*. Puesto que esta forma aún no cuenta con un reconocimiento explícito dentro de las formas autobiográficas, algunos autores como Anna Caballé (1996, 2015), Manuel Alberca (2000) y Francisco Puertas Moya (2003) han estudiado sus diferencias en relación con el diario. Por lo tanto, mostraremos sus particularidades, de acuerdo con los autores mencionados, aterrizando los postulados a la obra de Hernando Téllez que, desde nuestra perspectiva, es más cercana esta modalidad.

²¹ Esta cuestión es importante para abordar el *Diario* de Hernando Téllez, pues en este no encontramos fechas específicas, aunque sí podríamos ubicar su temporalidad debido a la narración de hechos históricos que el autor introduce en sus textos. No obstante, como advierte Luque Amo, la literariedad del diario no puede radicar solamente en este hecho, pues “muchos diarios que son concebidos como tales también carecen de esa cláusula temporal. Por ello, es necesario comprender que esa misma estructura está contenida en el propio concepto de entrada. La entrada puede ser diaria o no serlo, pero su forma es igual en ambas situaciones” (Luque Amo, 2016, p. 277).

2.1.3. El dietario como posibilidad ensayística

Incluimos en este apartado el debate sobre el *dietario*, un subgénero que se desprende del diario, puesto que la obra de Hernando Téllez es más cercana a dicha tipología por su cercanía híbrida con el ensayo. Si tenemos en cuenta los postulados de Ana Caballé, etimológicamente la palabra *dietario* proviene de *diaeta*, que significa “«manera de vivir» o «régimen de vida» y en castellano y en catalán se ha venido aplicando a los libros de contabilidad, es decir a un registro más formal y trascendente de la actividad literaria” (Caballé, 2015, p. 63). Esto ha generado una visión del dietario como una forma que tiende a la exterioridad con una mayor elaboración retórica y narrativa.

Por lo anterior, esta forma se atribuye al cultivo de los escritores, quienes le dan su uso profesional —para hablar en términos de Caballé—, donde el diario personal “sería más bien aquel texto en el que el Yo se espacia en un terreno íntimo o privado, construyéndose hacia el interior, en contraposición a un terreno más cercano a lo público, en donde se desarrollaría el dietario” (Luque Amo, 2016, p. 295). Así, el hecho de escribir un diario de manera “profesional”, es decir, con miras a su publicación —como apuntábamos al principio de este capítulo—, nos permite observar, según Manuel Alberca, que:

Escribir un diario pensando en su publicación, incluso de manera póstuma, cambia necesariamente la perspectiva del diarista, cambia o modifica su sentido, le hace ser quizá más cauteloso, más trascendental o pretencioso, midiendo las consecuencias que podría desencadenar su versión de los hechos o de sus opiniones en otros y en él mismo. Ésta es posiblemente la contradicción más flagrante del diario, un género lleno de ellas, su deseo de

permanecer en secreto y su necesidad implícita de establecer comunicación
(Alberca, 2000, p. 39).

Sin embargo, como lo menciona Ana Caballé, “no es fácil establecer límites precisos entre el diario y el dietario, en la medida en que ambas escrituras fluyen libre y fragmentariamente, tomando como eje la propia mirada” (1996, p.105). Por esta razón, es arriesgado decir, como lo hace Álvaro Luque Amo, que los dietarios carecen de algún tipo de intimismo, pues “¿En los dietarios no podemos encontrar intimismo? ¿No se puede registrar su presencia cuando el dietarista comenta una obra de arte o anota la lectura de un libro o el resumen de un espectáculo?”. Con base en lo anterior, Francisco Puertas Moya nos dice:

Asumido que el dietario refleja una perspectiva peculiar, única, personal de sucesos o acontecimientos públicos o externos, sobreponiéndoles una reflexión y un punto de vista de uno de los participantes, hemos de considerar que, a menudo, el dietario propicia por su estructura poco codificada [...] una excusa perfecta para divagar y para “hablar de los temas más diversos y bajo las fórmulas más insólitas. (Puertas Moya, 2003, p. 570)

Esto nos arroja una luz para encontrar los vasos comunicantes del dietario con las formas ensayísticas, intersticio en el cual hemos ubicado la obra de Hernando Téllez. El hecho de que de cualquier pretexto se puede escribir un ensayo, así como la condición abierta que ostentan los diarios y dietarios, nos permite entender, siguiendo la ruta de nuestras preguntas de investigación, que Téllez recurre a la hibridación entre diario y ensayo debido a las posibilidades expresivas que la conjugación de dichas formas le brindan, pues en el proceso de escritura el autor se cuestiona:

¿Es ésta mi propia intimidad?, me pregunté al leer las páginas iniciales. ¿El personaje que habla es mi propio personaje? Y lo que dice, ¿es de manera exacta lo que no quería decir a los demás sino para él mismo? Evidentemente, no. Abandoné así el propósito y continué escribiendo para el público. (Téllez, 2003, p. xi)

Examinemos esto con más detalle. Por un lado, tenemos que los dietarios ofrecen la posibilidad para “la divagación (que suele ir acompañada de reflexiones y percepciones atemporales que trascienden el momento para convertirse en generalizaciones y generalidades) [...], donde todo puede ser abordado y tratado con la libertad que les presta el ser escritos personales” (Puertas Moya, 2003, p. 570). De otro lado, dado que en este trabajo hacemos énfasis en la hibridación genérica, es necesario aclarar que el dietarismo muchas veces se confunde con una especie de ensayismo debido a que “prevalece la invención literaria, el artificio, la voluntad de construir un discurso homogéneo, anclado en referencias culturales y estéticas” (Caballé, 1996, p. 106). No obstante, de lo que se trata aquí es de una conjugación entre ambas, de la imposibilidad, según Téllez, de marcar una barrera bien delimitada entre lo confidencial y lo público en la escritura.

Por esta razón, el título que el Hernando Téllez decide poner a su libro, en este caso el de *Diario*, implica la narración de unos sucesos que le han ocurrido en el día a día a “un protagonista que comparte nombre con el narrador y también con el autor inscrito en la portada” (Luque Amo, 2016, p. 296). Esto, por supuesto, no descarta que el ensayo —el tipo de ensayo que hemos atribuido a la tradición subjetivista de Montaigne— esté exento de aspectos íntimos de un autor, de lo cual podemos deducir que, en tanto formas cercanas, el dietario puede ser considerado como una posibilidad ensayística. En este sentido, según Manuel Alberca:

Conviene utilizar dietario para aquellos diarios en los que el yo o yoes del dietarista se constituyen en sus referencias más externas y públicas, sean éstas de carácter social, político o intelectual. Y reservar la denominación diario, adjetivado de manera casi inevitable de íntimo, para aquellos textos que ponen por escrito las tribulaciones, inquietudes o certezas más personales. (Alberca, 2000, p. 15)

En el caso del *Diario* de Hernando Téllez, la mayor parte de los textos que encontramos se adecúan a la primera denominación que Alberca nos señala, tales como: *Teoría del grillo*, *La guerra*, *Emma Bovary*, *Discusión sobre la lectura*, *La piedra y la historia*, *El reloj y el tiempo* o *La patria*, entre otros, en donde se encarga de asuntos literarios, filosóficos, sociales y políticos desde una perspectiva subjetiva. Sin embargo, puesto que no es fácil establecer los límites entre diario y dietario —como nos menciona Ana Caballé—, aunque haya una predominancia del registro del dietario en la obra de Téllez, también encontraremos que en algunas entradas del libro se asoman las inquietudes o certezas personales del autor con esa mezcla de intimismo característica de los diarios personales, tal como veremos en los ejemplos del siguiente apartado.

2.2. *Diario*: entre ensayo y escritura autobiográfica

Llegados a este punto, queda claro que la obra a la cual nos enfrentamos, el *Diario* de Hernando Téllez, cabalga entre dos formas o tipologías textuales por las que hemos hecho un recorrido aterrizado a las particularidades del autor y su obra: el ensayo y la escritura autobiográfica —más específicamente el diario—. Ahora bien, dadas las dificultades que representa abordar una obra fragmentaria y miscelánea, con variedad de temas algunas veces

difíciles de relacionar, abordaremos los tópicos transversales o recurrentes en ella, sin ninguna pretensión de agotar cada una de las entradas o ensayos cortos, puesto que esta labor minuciosa supera los objetivos de este trabajo.

Teniendo en cuenta esto, debemos empezar por el hecho de que las cuarenta y siete entradas de *Diario* no estén fechadas, lo cual no es un motivo, como podría pensarse, para descartar el análisis de la obra como una hibridación genérica con características de un diario. Si apelamos a la postura de Didier, la obra que nos presenta Hernando Téllez nos revela una intención diarística que se torna frustránea por su consciencia sobre la imposibilidad de marcar una línea divisoria entre lo público y lo privado en el quehacer del escritor, por lo cual se acerca más al dietario —tal como explicamos en el apartado anterior—, el cual tiene una marcada cercanía con la escritura ensayística.

Acá, la hibridación genérica a la que nos hemos referido se hace evidente, más allá de las razones por las cuales Téllez recurre a este recurso, pues el autor subvierte la forma del diario al omitir sucesos cronológicos de su intimidad, presentándose como un observador que ensaya sobre el mundo que lo rodea. ¿De qué manera lleva a cabo esto? En la obra encontramos, en principio, un prólogo sin título —de dos páginas, similar a muchos de los textos siguientes—, en el que el autor nos brinda las pautas de lectura de su obra, al decirnos que:

El esfuerzo encaminado a apresar ese elemento fugitivo de lo íntimo y fijarlo sobre el papel con honesta y total sinceridad, no es fácil de cumplir. No conozco ningún diario íntimo en el cual el autor consiga evadir la preocupación del invisible testigo en cuyas manos caerán, algún día, sus páginas. (Téllez, 2003, p. xi)

Con esto como advertencia, Téllez hará énfasis en que “el profesionalismo literario, vale decir, esa tremenda capacidad para convertir en elemento de elaboración estética todo signo autobiográfico y disimularlo artísticamente en el proceso de creación intelectual incide inevitablemente sobre los diarios más íntimos y personales, más cínicos o más cautelosos” (p. xii). Por lo tanto, podemos decir que en el libro que nos entrega el autor hay de antemano una voluntad por confundir el estatuto genérico. Téllez parece sugerir al lector que tiene ante sus manos las páginas de un “libro que están hechas con el acento y la intención de un mensaje confidencial” (p. xii) pero que, a pesar de ello, están destinadas al conocimiento público, por lo cual se permite las licencias que le brinda el hecho de estar en un lugar intersticial de enunciación.

Este lugar de enunciación, a pesar de las pautas de lectura que el autor nos brinda en su prólogo, representa para el lector una complejidad que se agudiza a medida que avanza en la lectura de contenidos tan diversos. En la mayoría de los textos de Téllez en su *Diario* es difícil fijar su pertenencia genérica debido a la capacidad de su discurso para mimetizarse con otros géneros. Sin embargo, como señala Adán Brand, “el intento de categorización es sumamente productivo para el analista, porque la muestra discursiva termina por revelar su complejidad, sus estrategias, y la serie de características específicas que la vuelven un discurso genéricamente inclasificable” (Brand, 2013, pp. 238-239). Teniendo en cuenta esto, más adelante Brand nos dice:

Deseamos enfatizar el hecho de que cada vez son más los discursos cuya clasificación exacta resulta imposible, debido al entrecruce de características pertenecientes a géneros claramente distintos y distinguibles entre sí. Como ya hemos mencionado, estamos convencidos de que este fenómeno de hibridación responde en gran medida a las posibilidades de producción,

edición y transmisión de contenidos que nos ha traído la tecnología especializada en la comunicación masiva. (pp. 253-254)

Por esta razón, puesto que hasta el momento no existe ningún intento de clasificación de los textos en este libro Hernando Téllez —de los cuales sólo algunos autores como Efrén Giraldo se han ocupado de temas como la infancia, el tiempo o la memoria—, propondremos una clasificación tentativa de acuerdo con las temáticas y características transversales entre dos o más textos, con el fin de analizar el tratamiento del discurso para ejemplificar con algunos casos los pasajes más problemáticos o de difícil clasificación.

No obstante, de lo que se trata acá no es, en ningún caso, observar cuáles textos son más autobiográficos y cuáles son más ensayísticos, cuáles más autorreferenciales o cuáles más autofigurativos —este tipo de tratamiento es una de las críticas que realizamos a los trabajos que se han acercado hasta ahora a la obra de Téllez, pues además de ser reduccionistas, no aclaran los conceptos tomados de las teorías de la escritura autobiográfica —, sino de indagar sobre las estrategias enunciativas y literarias que nos permiten hablar de la hibridación genérica entre ensayo y escritura autobiográfica en la obra de Téllez.

En primer lugar, tenemos que de las cuarenta y siete entradas la primera se titula *Adiós a la infancia*. Con este título como primera entrada, es fácil deducir por qué algunos trabajos académicos que se han escrito sobre *Diario* giran en torno a este tópico como eje transversal por el cual se puede acceder a la obra para analizarla. Estos trabajos, como ya se ha mencionado en nuestro estado del arte, son *La infancia vista desde la autofiguración y la autorrepresentación en Diario de Hernando Téllez* (Salazar Martínez y Galeano Sánchez, 2011) y *El género ensayístico: autofiguración y autorrepresentación de la niñez en Diario de Hernando Téllez* (Galeano Sánchez, 2011).

Teniendo esto como punto de partida, se identificaron —siguiendo la recurrencia temática y la intención de los textos—, siete categorías de clasificación para fines metodológicos en este trabajo, las cuales pretenden ser un punto de partida para que los lectores puedan ubicarse en el entramado misceláneo de la obra de Téllez. Estas categorías son las siguientes: 1) textos sobre *la infancia y la vejez*, 2) ensayos sobre *el tiempo*, 3) discusiones sobre *la lectura o lecturas realizadas* —cerca de sus textos de crítica pero desde un punto de vista más intimista—, 4) glosas de *contemplación o percepciones fenomenológicas*, 5) textos sobre *estética y arte*, 6) sobre *la política, la guerra y el continente americano* y, por último, 7) textos de *crítica literaria* —dentro de los cuales se encuentran algunas de sus lecturas de autores franceses, debido a la conocida francofilia del autor.

Evitamos una clasificación más reducida, como podría ser una división tripartita de los textos en tanto ensayísticos/híbridos/diarísticos/, porque en gran parte de los mismos se halla, de alguna otra forma, tanto la intención intimista del registro de las impresiones de los días como la voluntad ensayística de pensar y escribir sobre el mundo a *calamo corriente*²². Así las cosas, haremos una breve presentación y descripción de los textos clasificados en estas categorías, para luego pasar a ocuparnos del último de los problemas de este capítulo: la identidad narrativa en la obra y los conceptos de *autofiguración y autorreferencialidad* que han sido aplicados por la crítica sin una conceptualización clara de la intersección entre teorías que planteamos acá.

²² Como señala Jaime Alberto Vélez (2000), “El término discurso proviene del latín *discurrere*, que significa «correr acá y allá». Esta forma de escritura nombraba aquello que se escribía *calamo corriente*, es decir, a la velocidad de la pluma. Según la etimología de *correr*, el discurso implicaba tanto improvisación como inspiración, a diferencia de otros escritos que no corrían libremente, sino más bien sujetos a un plan previo” (p. 29).

En este orden de ideas, tenemos que una de las primeras categorías en que podemos agrupar los textos de Téllez es *la infancia y la vejez*. Las entradas que hacen parte de la primera categoría son: *Adiós a la infancia*, *El niño judío*, *Estela para la tumba de una niña*, *El viejo caballero y la niña* y *El mejor juguete*. Sobre esta primera categoría podemos encontrar que, según los trabajos mencionados de Carlos Andrés Salazar Martínez y Juan Camilo Galeano Sánchez, en la obra de Téllez la niñez es un tema recurrente:

Por lo menos diez de los cuarenta y siete ensayos que lo componen hacen referencia directa a los niños, y su aparición se da de forma tangencial, una y otra vez, en los ensayos restantes. No sobra decir que hay bastantes ensayos en los que se vuelve sobre el tema en los demás libros de Téllez y que es innegable la fascinación que la infancia despierta en el autor y el enorme tema que esto constituye para el análisis hermenéutico de sus textos (Galeano Sánchez, 2011, p. 111).

Sin embargo, desde nuestra perspectiva no son por lo menos diez textos sino cinco, pues para los autores los títulos *La guerra*, *Los dos reinos*, *El pisapapel*, *Elegía del tiempo viejo* y *Platero y Kim* también son susceptibles de ser leídos desde esta perspectiva. Pero, si nos detenemos un momento para observar el eje central de estos, los asuntos de la infancia o la niñez son apenas mencionados como un ejemplo o pretexto y lo que en realidad se problematiza son asuntos de otra índole —tanto de orden contemplativo como de labor crítico-literaria—, por lo cual los ubicamos en otro lugar.

Por ejemplo, en *La guerra* asistimos a la observación, por parte del autor/narrador, de una simulación de una guerra recreada por unos niños (presuntamente sus hijos). Acá, solamente se lee al final: “Lejos, allá en el bosque artificial que rodea los corredores, se oye el estrépito bélico de los niños, como una bárbara música” (Téllez, 2003, p. 24). El resto es

una disertación ensayística sobre la guerra a partir de un suceso tan cotidiano como es ver jugar a unos niños —lo cual es una clara señal de hibridación entre discursos—, tema al cual volverá más adelante y por lo cual definimos como una categoría. Lo mismo sucede con los cuatro textos restantes que no consideramos acá, sino para las otras categorías que hemos propuesto.

En la segunda categoría hemos agrupado los breves ensayos o excursos sobre *el tiempo*. Puesto que Hernando Téllez tenía una fascinación especial por Marcel Proust y su obra *En busca del tiempo perdido*, es comprensible que encontremos una recurrencia en sus textos sobre este tema y que se traten en su conjunto. Las entradas que encontramos acá son: *Falsa primavera*, *Paraíso perdido*, *La piedra y la historia*, *El reloj y el tiempo*, *Elegía del tiempo viejo* y *Tiempo de placer*, lo cuales giran en torno al problema del paso del tiempo. Como todo intento de clasificación implica dificultades, es claro que hay textos que podrían ubicarse en una o varias categorías. A pesar de ello, dejamos este tipo de textos en el lugar más pertinente o cuyo tema central se incline más por una categoría específica, con el fin de no confundir al lector ubicando el mismo texto en distintas categorías.

Como una muestra de lo anterior, al igual que sucede con *La guerra*, en *Elegía del tiempo viejo* encontramos lo siguiente: “Otra vez he vuelto a encontrar mi infancia en las páginas de unos libros amarillentos, traspilados y viejos” (p. 138). Con esto, podría pensarse que el texto problematiza la niñez, pero de lo que tratará es del cambio generacional y de las diferencias entre las costumbre y lecturas entre padres e hijos —una vez más, utilizando su experiencia personal y cotidiana como el hecho de encontrar unos libros viejos para tratar un tema que le inquieta, como cualquier diarista—. Luego, encontramos como conclusión lo siguiente:

Cuando los hijos empiezan a discutir el testimonio de los padres y no comprenden ni comparten el entusiasmo de éstos por un libro, por un trozo de música, por una vieja canción, por unos versos antiguos, por una fórmula especial de cortesía, del lenguaje hablado o escrito, debe entenderse, y en la mayoría de los casos no se entiende, que el mundo ha cambiado de piel, que el pasado ha pasado, que en la niebla de los años, muchas creencias, convicciones, sentimientos y tendencias, se han desplomado en irremediable ruina. (p. 143)

Desde nuestro punto de vista, en esta conclusión —en la cual, por lo demás, podemos observar el tratamiento híbrido que el autor le da al discurso al analizar su condición de padre y realizar una reflexión ensayística— es más contundente y marcado el problema del paso del tiempo. Esto no quiere decir, sin embargo, que el análisis del texto desde el punto de vista de la infancia y la vejez por parte de Galeano Sánchez y Salazar Martínez sea inválido, sino que para los fines de este trabajo es más pertinente ubicarlo en una categoría que vaya más acorde con su temática.

La tercera categoría contiene las discusiones sobre *la lectura o lecturas realizadas* por el autor. Como asiduo crítico literario, Téllez constantemente discute en sus textos las lecturas que realiza, así como la lectura como problema intelectual para el escritor. De esta manera, podemos encontrar acá: *Lectura, Invitación al viaje y Discusión sobre la lectura*. En ellos aparece como tema transversal la lectura que Téllez se encuentra realizando del *Diario* de François Mauriac. Por la cercanía de los textos en el orden del libro, aunque no haya fechas es fácil darse cuenta de la relación que guardan estos en tanto que problematizan cuáles son las condiciones adecuadas para leer a este autor, quien según Téllez no es un escritor para leer a campo abierto.

Puesto que también definimos una categoría de textos con una marcada intención crítico-literaria por parte de Téllez, podría pensarse que estos, en la medida que tratan de un autor y una obra específicos, pueden ubicarse también en ese lugar. Sin embargo, observemos cómo el autor introduce *Lectura*: “Mientras el verano, en esta tarde maravillosa, echa sobre la tierra su caliente respiración, y las hojas se abarquillan, y el agua de los jardines no alcanza a refrescar la yerba sedienta, voy repasando las páginas del *Diario* de Mauriac” (p. 14). Evidentemente, con este tono narrativo de lo cotidiano, se escapa a las intenciones del autor proponer alguna categoría crítica más allá de su experiencia personal con dicho autor. Esto mismo sucede con *Invitación al viaje* y *Discusión sobre la lectura* —este último un diálogo que presuntamente es ficcional, pues su interlocutor es un amigo del cual no sabemos su nombre—, por lo que dejamos estos ubicados en este lugar.

Dentro de la cuarta categoría tenemos las glosas de *contemplación o percepciones fenomenológicas*. Aquí encontramos los siguientes textos: *Teoría del grillo*, *Emma Bovary*, *Los dos reinos*, *El pisapapel*, *Reunión de amigos*, *Los soberbios*, *Paraíso perdido*, *El despojo*, *Jardines de la calle*, *Memorial de los gatos*, *Amor y literatura* y, finalmente, *París*. En estos, a diferencia de las tres categorías anteriores, no encontramos un tema transversal, como puede observarse en la disparidad de los títulos. Sin embargo, si seguimos los planteamientos de Efrén Giraldo, uno de los pocos académicos que se han dedicado al estudio de la obra de Téllez, podemos ver que en estos “se pone de manifiesto el significativo hecho de que con cada ensayo suyo nos hallamos frente a un ejercicio sui géneris de fenomenología,

de ejercicio pleno de la facultad de recordar, reflexionar y percibir”²³ (Giraldo Quintero, 2014, p. 305).

Por lo tanto, más allá de agrupar estos doce textos por su coincidencia temática, nos interesa el tratamiento que Téllez le da a los temas desde un punto de vista contemplativo, como el diarista que pretende ser pero que es consciente de su apertura al lector invisible, por lo cual deja asomar también el ensayista que es, pues en Téllez “la más aguda reflexión, la más escrupulosa cadena argumentativa, está influida por la manera en que el sujeto de la enunciación percibe lo que le rodea y, por ello, su estilo de observar-registrar es más una traducción específica que una evocación fácil de abstraer” (pp. 305-306).

Hasta el momento, las cuatro categorías que hemos descrito tienen como rasgo distintivo el hecho de resultar de sucesos cotidianos en el día a día del autor, como bien nos señala éste en el prólogo a su libro. En palabras de Efrén Giraldo, se podría decir que en estos textos, más intimistas si se quiere, podemos encontrar que el autor utiliza estrategias que acercan a la voz enunciativa del ensayo a la ficcionalización —como anotamos que ocurre con *Discusión sobre la lectura*—. Igualmente, Giraldo nos dice:

También se hallan, dentro de la exposición, la argumentación o la mera confesión, habituales en Téllez, excursos narrativos que ponen al ensayo en una posición fronteriza con la fabulación, enunciados con función mimética que cooperan con el proyecto de hacer ensayo con lo visto y experimentado en tiempo y espacio “reales”. Una primacía de lo concreto que parecería mostrar que quien habla es persona de carne y hueso y que aquello sobre lo

²³ Acá es importante aclarar que, en tanto ejercicio “sui generis” como nos señala el autor, no queremos connotar que el ejercicio de Téllez pueda ser clasificado dentro del campo específico de aplicación como escuela filosófica que tiene la fenomenología.

que escribe pertenece al mundo de la realidad factual, así esté revestido con los patrones de la imaginación y la fantasía psicológica. (p. 337)

De lo anterior podemos deducir que esta posición fronteriza que ocupa el ensayo en Téllez está dada por la clara intención autobiográfica del autor. Si recordamos la pregunta de Didier sobre si existe realmente una diferencia entre una página presentada como relato y otra definida como diario, lo que nos plantea Giraldo nos arroja una respuesta tentativa utilizando como ejemplo la obra de Téllez, pues desde esta perspectiva no es posible marcar una diferencia clara entre relato, diario o ensayo en los textos a los cuales nos enfrentamos. Esto, entre otras cosas, debido a la condición híbrida a la cual el autor somete la escritura desde el momento en que se da cuenta de la imposibilidad de marcar una frontera bien definida entre lo íntimo y lo público.

A pesar de ello, en las últimas tres categorías propuestas —que agrupamos al final por cuestiones prácticas y de claridad—, estos rasgos distintivos son un poco más difusos debido a que la voz del crítico literario que encarna la figura de Téllez es más contundente y no deja lugar a todas las estrategias descritas por Giraldo. Por ello, en la quinta categoría, ubicamos los siguientes textos sobre *estética y arte*: *La belleza*, *La creación artística* y *Momento de poesía*. En la sexta categoría agrupamos los ensayos sobre *la política, la guerra y el continente americano*, que son: *La guerra* —comentado anteriormente—, *Un instante de soledad*, *Divagación sobre los mapas*, *Testimonios frente al paisaje*, *La patria*, *Navidad bélica*, *Gloria de un pueblo* y *El soldado americano*.

Por último, en la categoría siete ubicamos los textos de *crítica literaria*, los cuales contienen comentarios críticos de autores, obras o personajes específicos. Estos son: *Diosa del mal*, *Retrato de un escritor*, *Dos realidades*, *Platero y Kim* —que descartamos de la primera categoría puesto que el autor se preocupa por hacer un análisis comparado entre

Platero y Yo de Juan Ramón Jiménez y *Kim* de Rudyard Kipling—, *Una lectura 15 años después*, Valencia y, por último, *Nada más que la tierra*. Así pues, teniendo en cuenta que estos últimos textos de estas tres categorías se alejan en gran medida de las intenciones diarísticas o autobiográficas del autor, es claro que en el análisis teórico que hemos propuesto para abordar esta obra de Hernando Téllez nos inclinaremos más por las primeras cuatro categorías, pues estas son las que permiten observar, de manera más puntual, nuestra propuesta del *ensayo en el espacio biográfico*.

Con todo, esto no quiere decir que eventualmente recurramos a algunos de los textos de las tres últimas categorías, puesto que también hacen parte de la totalidad de la obra y, por alejados que se encuentren del resto, refuerzan en la obra ese carácter misceláneo, fragmentario e híbrido que hemos descrito. Por lo tanto, si tomamos en cuenta la propuesta que realizábamos en el apartado anterior de este trabajo de ver al diario y el ensayo como archigéneros conjugados en la obra de Téllez —es decir, como receptáculos para prácticamente cualquier tipo de escritura—, no es difícil notar la dificultad que representa enfrentarse a *Diario* sin que, inevitablemente, se dejen muchos aspectos de lado por cuestiones de espacio, los cuales pueden ser objeto de futuras investigaciones sobre la obra.

Por lo tanto, puesto que no es nuestra intención agotar toda la obra —y que reconocemos que este trabajo es un primer acercamiento a la misma en su conjunto—, a continuación culminaremos este capítulo con uno de los problemas que más han preocupado a la crítica y a los estudiosos de Hernando Téllez: la construcción narrativa de la identidad, específicamente lo relacionado con la autfiguración y la autorreferencialidad, incluyendo las perspectivas sobre el tema desde las teorías de la escritura autobiográfica que se han dejado de lado en los trabajos realizados hasta el momento.

2.3. Identidad narrativa en *Diario*: autofiguración y autorreferencialidad

En el primer capítulo de este trabajo apuntábamos que el concepto de identidad, entendido como un proceso de construcción plural y heterogéneo, nos advierte del peligro que corremos de aceptar los discursos totalizantes que se han impuesto sobre la configuración de un campo cultural y literario a nivel latinoamericano. De esta manera, puesto que la obra de Hernando Téllez se encuentra ubicada temporalmente en el auge de los discursos sobre una identidad continental común —la cual cuestiona en varios de sus textos—, no podemos dejar de señalar que nuestro autor se aleja en gran medida de la tradición ensayística y, por medio de la escritura, construye una figura pública de intelectual y crítico secular que sobrepasa los afanes de sus contemporáneos por defender una identidad esencialista común.

Ahora bien, puesto que nos encontramos ante un ejercicio de escritura que pretende fijar a su autor como objeto de su propio discurso, es necesario saber a qué clase de identidad nos enfrentamos en una obra que transita entre lo diarístico —en tanto forma autobiográfica— y lo ensayístico. Como bien lo señala Paul Ricoeur “Responder a la pregunta “¿quién?”, como lo había hecho con toda energía Hannah Arendt, es contar la historia de una vida. La historia narrada dice el quién de la acción. Por lo tanto, la propia identidad del quién no es más que una identidad narrativa” (1996, p. 997). De esta manera, nos encontramos con la cuestión de cómo diferenciar una *identidad personal* —del sujeto formal— de una *identidad narrativa*. Ricoeur responde a esta pregunta de la siguiente manera:

El dilema desaparece si la identidad entendida en el sentido de un mismo (*idem*), se sustituye por la identidad entendida en el sentido de un sí-mismo (*ipse*); la diferencia entre *idem* e *ipse* no es otra que la diferencia entre una

identidad sustancial o formal y la identidad narrativa [...] Como lo confirma el análisis literario de la autobiografía, la historia de una vida es refigurada constantemente por todas las historias verídicas o de ficción que un sujeto cuenta sobre sí mismo. Esta refiguración hace de la propia vida un tejido de historias narradas. (p. 998).

En este sentido, siguiendo el orden de nuestras preguntas de investigación, ¿bajo qué condiciones de inteligibilidad podemos entender la identidad narrativa y la voluntad ensayística en esta propuesta de Téllez que involucra de entrada un pacto autobiográfico? Para responder esta pregunta, antes que nada debemos enfatizar en que el concepto de *identidad narrativa*, que tomamos de Paul Ricoeur, nos sirve para diferenciar las instancias de autor/narrador/personaje en una obra como la de Téllez y no correr el riesgo de confundir el tipo de identidad que tratamos acá con la búsqueda de una identidad indefinida de la persona real que escribió el *Diario* pues, de un lado, dicho objetivo no tiene lugar en medio de la fragmentariedad de un ‘yo’ escrito y, por otra parte, la única forma de acercarse al problema de la identidad en la obra como la de Hernando Téllez es a través de lo narrado.

Hecha esta aclaración, podemos decir que, tanto en el diario como en el ensayo —en donde se utilizan estrategias de escritura que involucran la intimidad o la subjetividad de un autor—, el lector apela a la referencialidad del sujeto que narra en primera persona los acontecimientos cotidianos de su vida y sus pensamientos para responder a esta pregunta sobre el “¿quién?”. Manuel Hierro plantea este asunto con relación al diario —aunque también podemos extender esto para el ensayo observado desde el *espacio biográfico* y la hibridación de discursos del ‘yo’ que sobrepasan una clasificación genérica— de la siguiente manera:

La constelación de los términos desplegados por Paul Ricoeur convergen en un punto: el de la referencialidad autobiográfica, en la que subyace el inquirirse acerca del ¿quién?, pero también del autor, el nombre propio, el personaje, y el grado de verosimilitud o ficción de la narración. Si a estas nociones añadimos la de la firma, nos encontramos con la definición de identidad en la autobiografía, según la fórmula de Philippe Lejeune, la cual hace extensiva al resto de relatos del yo. Una de estas formas que permite narrar la presencia de la subjetividad o el intento de constituirla es el diario íntimo. (Hierro, 1999, p. 107)

Sin embargo, no es suficiente, como podemos observar, con responder a esta pregunta sin indagar sobre el tipo de (auto)referencialidad que podemos encontrar en una obra como la de Téllez. En el primer apartado de este capítulo ya anunciábamos que, según Álvaro Luque Amo, para poder considerar el diario como forma literaria, la autorreferencialidad y la construcción del ‘yo’ son condiciones necesarias sin las cuales no podríamos ni siquiera hacernos una idea del sujeto que narra. Esto, igualmente, podemos extenderlo al *Diario* de Téllez, ya que, aun cuando se le ha visto como un escritor frustrado —por su escasa incursión en la ficción—, es evidente que el carácter estético y literario que nuestro autor plasma en su obra ha sido reconocido y puede considerarse como una especie de literatura de ideas.

Por lo tanto, es importante, como hemos anunciado anteriormente, dar una definición del concepto de *autorreferencialidad* desde las teorías de la escritura autobiográfica, puesto que uno de los principales problemas que hemos advertido en los estudios sobre esta obra particular de Téllez es que se abordan conceptos tomados de dichas teorías, pero aplicadas al problema del ensayo sin un contexto o una definición que propicie el trabajo conjunto entre teorías —esto es lo que sucede con el concepto de *autofiguración* que abordaremos

enseguida—. De esta manera, siguiendo los planteamientos de Francisco Puertas Moya, debemos saber que:

El primer rasgo definitorio sustancial que se puede (y se debe) atribuir a la literatura de corte autobiográfico es la referencialidad, pues sin ella no existiría literatura del yo; se trata de dilucidar por tanto a quién o a qué se dirige esta referencialidad, dando por supuesto que en los textos autobiográficos ésta se convierte en autorreferencia, por lo que el objeto al que se va a referir la narración autobiográfica se encuentra en el propio sujeto que enuncia, de modo que el interior o la subjetividad del escritor es transformado en objeto de discurso, produciéndose así una objetivación o exteriorización de la intimidad autorial. (Puertas Moya, 2002, p. 98)

En este orden de ideas, si atendemos al pacto de lectura que Hernando Téllez nos invita en el prólogo a su libro —un pacto híbrido, si se quiere—, así como a la mayoría de textos que encontramos allí que tienen una clara intención de resaltar su propia figura de autor como personaje que emprende el ejercicio de plasmar en palabras los hechos cotidianos que transcurren día a día, podemos ver que hay una clara intención o voluntad por dicha autorreferencialidad. Veamos los siguientes ejemplos de cómo Téllez inicia algunas de las entradas al *Diario*, principalmente de los textos ubicados en las primeras cuatro categorías.

En *Adiós a la infancia* inaugura el libro diciendo: “Antes de que sea demasiado tarde, pues los días no detienen su fuga, *yo quiero* fijar en mis vanas palabras, la imagen de tu belleza y de tu gracia pueriles” (Téllez, 2003, p. 1). Luego, en *El amor*, apunta: “A la hora de la siesta las gentes se refugian en la penumbra de las habitaciones. El hotel parece desierto. *Desde mi silla* en donde una vaga somnolencia empieza a invadirme, veo los árboles” (p. 10). Más adelante, en *Lectura*, entra con esta referencia: “Mientras el verano en esta tarde

maravillosa, echa sobre la tierra su caliente respiración, y las hojas se abarquillan, y el agua de los jardines no alcanza a refrescar la yerba sedienta, *voy repasando* las páginas del *Diario de Mauriac*” (p. 14, las cursivas son mías). ¿Quién ese ese ‘yo’? ¿A quién se refiere?

Como se puede observar, la reiteración y el énfasis en el ‘yo’, es decir el sujeto que enuncia y describe lo que observa, es una clara voluntad del autor por convertirse a sí mismo en objeto de discurso. Es decir, una *voluntad autorreferencial* —como lo denominaremos acá—, la cual opera en el mismo sentido, en la obra que nos ocupa, que la *voluntad de estilo* que José Luis Gómez Martínez atribuye al ensayo, tal como explicábamos en el primer capítulo de este trabajo. Es decir: como una característica distintiva de los textos autobiográficos que permite al escritor hablar con plena libertad y sinceridad de su propia persona con el fin de que los lectores tengan la certeza de que el texto que tienen en sus manos se refiere a su propio autor. No obstante, este tipo de referencialidad trae consigo no pocos problemas, tal como lo indica Álvaro Luque Amo en relación con el estatuto literario del diario: la perspectiva performativa de los deconstruccionistas que niegan la posibilidad de cualquier tipo de referencialidad del ‘yo’, que se autoconstruye, con la realidad.

En este punto, el segundo concepto que nos interesa abordar acá, la *autofiguración*, entra a jugar un papel importante. Primero, porque es el lugar desde el cual se han hecho las investigaciones sobre la obra de Hernando Téllez y, segundo, porque nos ubica en la báscula de uno de los problemas más importantes de la escritura autobiográfica en relación con la identidad: la antigua querella entre realidad y ficción. Para abordar esto, veamos algunos de los acercamientos que se han realizado a la autofiguración en los trabajos mencionados sobre Téllez en nuestro estado del arte. Por un lado, tenemos que para Juan Camilo Galeano Sánchez “la autofiguración es transformar la experiencia fenomenológica en un texto

literario, propendiendo por una suerte de alteridad en la que el escritor pueda verse a través de miradas ajenas” (2011, p. 107).

De otro lado, Efrén Giraldo Quintero, en un artículo anterior a su libro *La poética del esbozo* (2014), sólo nos menciona que “la autofiguración, entendida como autorretrato probable, [es] una orientación textual y estética, más que subjetiva o personalista” (2012, p. 55). Por último, Carlos Andrés Salazar Martínez, concluye su trabajo con las siguientes palabras: “la autofiguración no es más que una representación. Es una propuesta del propio autor no sólo de cómo se ve a sí mismo, sino también de cómo le gustaría verse y ser visto” (2012, p. 152). No obstante, en estas definiciones —a pesar de señalar que el concepto proviene de los estudios sobre la autobiografía— no se tiene en cuenta a los autores que se han ocupado de introducir este concepto como categoría teórica, tanto en los estudios norteamericanos como en los hispanoamericanos sobre la autobiografía.

Por lo tanto, es imprescindible que en este trabajo —dada la naturaleza de nuestro acercamiento a una obra híbrida— nos aproximemos a dichos autores con el fin de complementar y observar los límites del análisis ya emprendido por estos estudios que se han realizado sobre la autofiguración en la ensayística de Téllez. Los autores a los que nos referimos son los argentinos Sylvia Molloy (1991) y José Amícola (2007). Puesto que en un principio es Molloy quien utiliza el término “autofiguración” —o “self-figuration” que se toma de la traducción de su obra escrita originalmente en inglés²⁴— aplicado al estudio de la

²⁴ La obra a la que nos referimos se titula *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*, traducida por José Esteban Calderón como *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* en la edición en español de 1996 del Fondo de Cultura Económica. Ahora bien, si tenemos en cuenta que la raíz del término está en los vocablos latinos *figura/figuratio* —como explica Amícola (2007, p. 44)—, que vienen de la idea de “figura” como “forma” derivados del griego *morphé*, podemos relacionar esto en el español con el verbo “figurar”, que en el Diccionario de la RAE aparece como “imitar”, “representar” o “imaginarse”.

autobiografía, pero sin definirlo explícitamente, Amícola hará una reconstrucción de sus usos generales y nos dirá lo siguiente:

Se denominará “autofiguración” [...] a aquella forma de autorrepresentación que aparezca en los escritos autobiográficos de un autor, complementando, afianzando o recomponiendo la imagen propia que ese individuo ha llegado a labrarse dentro del ámbito en que su texto viene a insertarse (2007, p. 14)

Ahora bien, como puede observarse, esta definición va mucho más allá de la idea que queda implícita, en las definiciones de Galeano Sánchez, Giraldo Quintero y Salazar Martínez, de que la autofiguración es una representación más del autor, pero, como nos hemos preguntado ¿en qué contextos? ¿bajo qué condiciones de inteligibilidad? Amícola es enfático en dos cosas: en que esta estrategia escritural aparezca en los escritos autobiográficos del autor y en el ámbito en que dicho texto se inserta. Por lo tanto, es necesario apelar, como hemos procurado hacer en este trabajo, a la condición autobiográfica de este libro de Hernando Téllez y dejar de considerar sus textos sólo o estrictamente como ensayos, brindando la posibilidad de hacer también una lectura desde los problemas que se plantean las teorías de la escritura autobiográfica en la contemporaneidad.

Así las cosas, si tenemos en cuenta que nuestra obra transita entre formas que hemos denominado archigenéricas —es decir, de difícil aprehensión o clasificación—, ¿hasta qué punto es operativo el concepto de autofiguración en la obra de Téllez? Más adelante, en el tercer capítulo, abordaremos el problema de la figura de autor y sus implicaciones en esta problemática. Por lo pronto, para el caso que nos ocupa en este apartado, de la clasificación que hicimos de los textos de Téllez en su *Diario* podemos intuir unos intereses tanto ensayísticos como autorreferenciales, de acuerdo con los ejemplos que hemos mostrado.

Desde este contexto y bajo estas condiciones que se han propuesto para la lectura de esta obra en estos primeros dos capítulos, la *voluntad ensayística* y la *voluntad autorreferencial* son explícitas tanto por la reconocida figura del autor como ensayista y crítico, así como por su particular empleo de la primera persona del singular como sujeto de enunciación que pretende escribir un diario, pero que se da cuenta de sus limitaciones y no puede dejar de apelar a sus lectores a modo de confesión pública. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, este lugar liminal que entrecruza ambas voluntades no nos permite hablar de una *autofiguración* en el sentido estricto de la palabra, puesto que cuando Téllez avanza en cada uno de sus textos esta recomposición de la imagen propia que exige dicha estrategia de escritura se desvanece en las divagaciones ensayísticas del autor sobre las cosas externas.

Es decir: mientras que Téllez inicia la mayor parte de sus textos con la ubicación espacial y narrativa de su ‘yo’—que atribuimos a una voluntad autorreferencial— siempre termina inclinando su mirada a lo que ve fuera de sí o le sucede y casi nunca en la descripción de su propia figura de autor, la mayor de las veces cumpliendo un rol de narrador testigo. Veamos esto en el siguiente ejemplo, a partir del análisis que hace Efrén Giraldo sobre *Testimonios frente al paisaje*²⁵, donde podemos apreciar esto:

He llegado al jardín público en hora muy temprana. Está casi solo. Veo una
que otra persona, en bancos distantes, disponiéndose, ya tan de mañana, a
soñar. Yo también he llegado con ese propósito. Pero no logro evadirme de
la realidad circundante en un sitio como este. No es cierto que en medio de
los jardines, de los parques, se pueda realizar con plenitud la desinteresada

²⁵ En este análisis, Giraldo enfatiza en que “uno de los rasgos más importantes del pasaje es la aparición de oraciones que cumplen una función narrativa y descriptiva [...] y oraciones que son puramente reflexivas. En este orden de ideas, las cinco primeras y breves oraciones del párrafo [...] ilustran las condiciones pragmáticas (espacio, tiempo, situación) en que tiene lugar la reflexión y vienen a servir como una especie de marco ambiental para entender las observaciones subsiguientes” (Giraldo, 2014, p. 312-312).

tarea del ensueño. La realidad física es aquí demasiado perentoria, demasiado exigente.

[...] El hombre, cuando quiere soñar, cuando quiere hallarse en la difícil o placentera compañía de sus propios fantasmas, busca la soledad. Pero la soledad no es posible sino en aquellos lugares donde el contorno, la expresión formal de las cosas que nos rodean han perdido, gracias a la benévola complicidad de la costumbre, todo su énfasis original. (Téllez, 2003, pp.103-104)

Así, podemos ver que Téllez, consciente de la imposibilidad de definir un personaje que se relacione directamente con su figura de autor —pues tiene claro que quien dice ‘yo’ está construyendo una identidad narrativa diferente a su identidad sustancial—, evade en gran medida las descripciones de su propia persona que darían lugar a una autofiguración definitiva, es decir: a su propia imitación, a (re)imaginarse a sí mismo. Esto, por supuesto, lo hace para mantenerse en los márgenes entre lo referencial y lo performativo, pues aunque no descartamos una posible lectura de *Diario* desde lo autofictivo, como nos señala Efrén Giraldo, consideramos que el autor intenta ser lo más estricto posible para no sobrepasar dichos límites, razón por lo cual su narración en primera persona se torna en un discurso más de corte analítico/ensayístico que personal.

Sin embargo, puesto que esto último se sale de los términos de este trabajo, quiero terminar señalando que, si se trata de observar los textos de *Diario* desde la autofiguración, es necesario indicar los límites que el propio autor impone a su escritura, pues la propuesta híbrida de su diario escapa a una intención completamente autofigurativa en tanto que Hernando Téllez evade a propósito dar descripciones que representen con detalle su figura de autor, como ocurre en los textos de corte estrictamente autobiográfico. Lo que vemos acá,

con este ejemplo, es una muestra clara de la hibridación de los discursos. Con la anterior cita, dividida claramente en dos partes, nos interesa ilustrar, en primer lugar, el discurso diarístico que caracteriza la mayoría de las primeras frases de cada una de las entradas de la obra y, en segundo lugar, el discurso ensayístico en los cuales puede oscilar un mismo texto del *Diario* de Téllez.

Por lo tanto, la identidad narrativa en esta obra, como lo hemos intentado mostrar acá, está mucho más relacionada con esta *voluntad autorreferencial* que con unos intereses autofigurativos. De esta manera, hemos realizado un acercamiento a la identidad narrativa en la obra desde dos conceptos claves como lo son la autofiguración y la autoreferencialidad, teniendo en cuenta los trabajos que han precedido el análisis de la obra de Hernando Téllez. En consecuencia, daremos lugar en el tercer capítulo a proponer otras perspectivas de análisis teórico desde las paradojas de la escritura híbrida —utilizando las propuestas teóricas sobre el ensayo de Liliana Weinberg—, la ruptura entre lo íntimo y lo público y, por último, el problema de la autorialidad en esta obra que nos ocupa.

III. HERNANDO TÉLLEZ REVISITADO: HACIA UNA LECTURA DE *DIARIO*

3.1. Las paradojas del ensayo en la escritura fronteriza de Hernando Téllez

En el presente capítulo se propone una lectura de *Diario* a partir de aspectos teóricos —algunos de los cuales ya hemos mencionado de paso— derivados de las teorías del ensayo y las teorías de la escritura autobiográfica. Como hemos visto en los anteriores capítulos, la obra de Hernando Téllez no ha gozado de una recepción crítica muy abundante, razón por la cual en este trabajo se pretende abonar, más allá de los conceptos que ya han sido aplicados a su obra, un horizonte interpretativo que abra otras posibilidades de análisis teórico a la misma. Es decir: visitar a Téllez setenta y cuatro años después de la publicación de esta obra.

Para ello, en el presente capítulo propondremos —sin intención de agotar las diversas lecturas o entradas para el análisis de la obra— algunos problemas que se desprenden de la perspectiva que hemos planteado acá: observar el carácter híbrido de los ensayos de Téllez y sus implicaciones en el *espacio biográfico* como horizonte de inteligibilidad. En este sentido, el hecho de que en esta obra puedan convergir discursos tanto de corte diarístico (autobiográfico) como ensayístico y misceláneo, nos advierte de dos de las principales figuras constitutivas que emparentan al ensayo con el diario: la *heterogeneidad* y la *paradoja*. En términos de Liliana Weinberg:

Si bien muchos consideran posible y metodológicamente útil para el caso del ensayo definir pares de opuestos en distinto nivel, es también necesario que se recuerde que en algunos casos estos pares de opuestos corresponden al

tipo de corte que desea hacer el estudioso o el especialista desde su peculiar esfera de trabajo, y en otros casos obedecen a un tipo de corte exigido por las propias demandas de lectura e interpretación, pero que en todos los casos ese deslinde artificial nos puede conducir a un falso problema, en cuanto es en todo caso la dialéctica entre estos pares la decisiva para el género. Dichas tensiones deben ser estudiadas entonces de acuerdo con el modo en que se articulan, se mantienen como opuestos excluyentes, se resuelven dialécticamente o dan lugar a *paradoja*. (Weinberg, 2007, p. 134. Las cursivas son nuestras)

Por estas razones, quizá quienes se han acercado a la obra de Téllez se han quedado en los límites de la interpretación del discurso ensayístico sin pensar en el gran potencial de las múltiples formas discursivas que convergen en dichos textos. Así, procurando aventurarnos un poco más allá de los cortes o pares de opuestos irresolubles en el ensayo, nos interesa especialmente observar el comportamiento de algunas de estas *paradojas* que encontramos en la obra que nos ocupa. Para Liliana Weinberg, la relación entre ensayo y paradoja parte de una dificultad que nos impide postular una lectura esencialista del ensayo que atribuya a este una serie de rasgos inamovibles, es decir:

La interpretación que se propone en estas páginas toma por lo tanto como punto de partida el reconocimiento de la dinámica del ensayo, de las tensiones que lo atraviesan de manera decisiva y que hacen imposible llegar a la comprensión cabal del mismo si no se presta atención a esa zona que hemos llamado de umbral o de confín entre las distintas esferas. (p. 132)

Así las cosas, analicemos entonces —a partir de la clasificación tentativa de los textos de Téllez que propusimos en el capítulo anterior—, algunas de las paradojas que podemos encontrar en el ensayo, evidenciadas por Weinberg, para aplicarlas a la obra que nos

concierno. Según la autora, algunas de las paradojas más evidentes son *la paradoja del punto de vista*, pues “el ensayo remite así al mundo y a la mirada” (p. 137), o *la paradoja de la situación* donde “el ensayo se da como ‘discurso situado’ pero a la vez inscrito en un sentido general” (p. 138), lo cual nos lleva a *la paradoja de la particularidad* y *la paradoja de la enunciación* —ya que el ensayo es enunciación y enunciado—. La autora nos señala otras cuantas y deja abierto el camino a más posibilidades que se podrían encontrar en un análisis más exhaustivo.

Para los fines de este apartado, son cuatro las paradojas que nos interesan por su relación directa con problemas que también se han planteado en las teorías de la escritura autobiográfica: 1) *la paradoja de la representación* —recordemos que cuando Montaigne escribe “No pinto el ser, pinto el tránsito” (Montaigne, 2018 ed., p. 1202) hace evidente el problema de la representación de un acto de representación—, 2) *la paradoja del punto de vista*, 3) *la paradoja del lector* y 4) *la paradoja de la destinación*, estas dos últimas ligadas a la imposibilidad de trazar fronteras entre lo íntimo y lo público, como veremos en el apartado 3.2 con más detalle. Por lo pronto, observemos a continuación cómo se manifiestan estas paradojas en la obra híbrida de Hernando Téllez.

3.1.1. *La paradoja de la representación y la paradoja del punto de vista*

El problema de la representación en el arte y la literatura constituye una de las grandes cuestiones sobre los actos de interpretación/significación, en tanto este mecanismo es, según Weinberg (2007), una de “las más prodigiosas propiedades del lenguaje” (p. 136). Como bien lo menciona la teórica y ensayista argentina, desde el “píntome a mí mismo” de Montaigne ya está presente este dilema que, por supuesto, no concierne sólo al ensayo. De esta manera

“la evocación en ausencia [...] nos conduce a su vez a una paradoja: representar es sustituir un ausente, dar presencia a la vez que confirmar una ausencia” (p. 136).

En Hernando Téllez, como vemos desde el prólogo a su *Diario*, todo esto se convierte en un tema de disertación que llevará al autor a jugar con el estatuto genérico de lo que se supone será un diario. Como buen francófilo y cultivador de la tradición montaigniana del ensayo, Téllez procura ser lo más sincero posible con sus lectores respecto a los límites de la representación de su propia persona, tanto como para cuestionar si el personaje que habla en esas páginas es él mismo. Así, su forma de resaltar que este es un libro de “buena fe” es diciéndole al lector que “las [páginas] de este libro están hechas con el acento y la intención de un mensaje confidencial destinado al conocimiento público” (Téllez, 2003, p. xii).

De esta manera, y como bien han advertido los críticos que se han encargado de la representación de la infancia en *Diario*, la intención de Téllez es generar un distanciamiento con respecto a su propia persona, pues es consciente que cuando dice ‘yo’ se genera un desdoblamiento que lo escinde al mismo tiempo como narrador y personaje. Es en este punto donde la *paradoja de la representación* tiene lugar en la obra y funciona como un mecanismo que, más allá de contradecirse, se vuelve operativo en la medida que como lectores somos advertidos por el autor de los límites de su propia obra.

Esta paradoja tiene de particular, para Weinberg, que “el autor [...] es consciente de que está haciendo un retrato de sí mismo y como tal se erige a la vez en sujeto y objeto de esa representación: sujeto y objeto que son por su parte móviles y cambiantes, porque transcurren en el tiempo” (Weinberg, 2007, p. 137). En este sentido, veamos un ejemplo tomado de la primera categoría en que hemos ubicado los textos de la obra de Téllez²⁶, a

²⁶ Para ver estas categorías en detalle ir al apartado 2.2. del Capítulo II.

saber: los que tratan sobre *la infancia y la vejez*. Ya desde el texto que apertura *Diario*, titulado *Adiós a la infancia*, nuestro autor está haciendo énfasis en el carácter volátil y temporal del ‘yo’:

Antes de que sea demasiado tarde, pues los días no detienen su fuga, yo quiero
fijar en mis vanas palabras, la imagen de tu belleza y de tu gracia pueriles.
Antes de que sea tarde, demasiado tarde, pues los años no detienen su fuga y
el tiempo, con su escoplo invisible, va cambiando de perfil tu rostro. Todavía
eres una representación de la infancia, pero ya, por instantes, una tenue
sombra de gravedad descende sobre tus ojos. (Téllez, 2003, p. 1)

De esta manera, podemos ver que el autor tiene toda la intención de fijar una imagen que perdure antes de que sea demasiado tarde, pero al mismo tiempo es consciente de que está llevando a cabo la representación de una ausencia: una suerte de representación de una representación, a modo de pastiche de una realidad que ya se encuentra perdida. No obstante, la paradoja no se reduce sólo a esto. Según Weinberg, a este problema se suma el de la “representatividad de dichas representaciones” (2007, p.137), pues más allá de que el autor utilice la paradoja a su favor, como lectores contemporáneos de una obra del siglo pasado debemos renegociar y reactualizar dicha representatividad.

Para ejemplificar esto, veamos otro ejemplo tomado de la misma categoría que estamos trabajando. En la entrada titulada *El mejor juguete*, el ensayista que es Téllez nos deja ver la capacidad que tiene el escritor de ensayos para que su discurso adquiera cierto carácter universal que le permita ser representativo sin importar la época en que el lector realice su lectura. Es el mismo recurso que José Luis Gómez Martínez atribuye a Michel Montaigne —y en general a la tradición del ensayo— que denomina la *actualidad del tema*

*tratado*²⁷. Teniendo en cuenta esto, veamos cómo Téllez utiliza el tema de los juguetes para realizar una reflexión que nos permite identificar un cambio generacional y, al mismo, tiempo puede extenderse a cualquier experiencia de infancia:

Cuando recuerdo mis juguetes de niño pobre, el trompo de madera, las bolitas de cristal, el cornetín, el aro, todo barato, tosco, y los comparo con los juguetes contemporáneos, finos, pulidos, estilizados, me doy cuenta de que el mundo ha progresado espléndidamente, y de que la civilización física le va dando a la vida innumerables posibilidades de placer. (Téllez, 2003, p. 126)

Como se puede ver, Téllez utiliza el pretexto de los juguetes para hablar de los cambios de la “civilización” e incluso, más adelante, de cómo los avances de las ciencias han llegado hasta el punto de “perfeccionar al mundo [...] hasta el grado portentoso en que se encuentra, [eliminando] todas las dificultades y tropiezos o, por lo menos, una abrumadora parte de ellos, en el camino de satisfacer todo su apetito de maravilla” (p.129). Más allá de las implicaciones que tiene lo que afirma el autor, es interesante observar cómo esta mirada híbrida entre lo personal —sus recuerdos de infancia— y lo público dan lugar a una perspectiva muy particular del autor, donde entra a jugar un papel importante la segunda paradoja que hemos decidido abordar: la *paradoja del punto de vista*.

Desde la cuarta categoría, que definimos como glosas de *contemplación o percepciones fenomenológicas* en el capítulo anterior, podemos ver algunos ejemplos de este

²⁷ Al respecto, Gómez Martínez nos dice: “Del carácter esencialmente comunicativo del ensayo, en su intento de establecer un lazo de diálogo íntimo entre el ensayista y el lector, se desprende la necesidad de su contemporaneidad en el tiempo y en el ambiente. Pero el concepto ‘actual’ no sólo hace referencia a los sucesos del presente, [...] sino que significa con más propiedad un replanteamiento de los problemas humanos ante los valores que individualizan y diferencian a cada época de las precedentes. Es decir, lo ‘actual’ se encuentra en esa actitud, siempre implícita en todo buen ensayo, de problematizar el propio discurso axiológico” (1992, p. 20).

asunto que Weinberg ha denominado como “una tensión entre dos fuerzas aparentemente contradictorias: ‘describir la realidad tal como es en sí misma e imponer un punto de vista sobre ella’” (2007, p. 137). Así, podemos ver que el punto de vista, según Weinberg, implica una relación fenoménica entre el autor y el mundo. Esto, como bien lo ha señalado Efrén Giraldo Quintero (2014) con relación a la obra de Téllez, puede ser advertido en la fuerte intención de interpretar el mundo que rodea a nuestro autor pues, a pesar de que trate de encubrir esta aspiración con el pretexto de la intimidad y la cotidianidad, al final la voz del ensayista tiene una fuerte resonancia. Veamos un ejemplo del siguiente apartado titulado *Jardines en la calle*:

Mucho tiempo hacía que observaba estos pequeños jardines en la calle, cuya curiosa complejidad me desazonaba sutilmente, sin encontrar la clave para esa irresistible y momentánea situación de ánimo que en mí creaban al pasar frente a ellos. Pero ayer me pareció que el pequeño problema interior se aclaraba de manera súbita: comprendí, de pronto, que la desazón emanaba de las circunstancias ofrecidas por el hecho mismo. Estos jardines, pensé, no son lo que representan, lo que se les ha forzado a representar: una pequeña selva de diez metros cuadrados [...] ¡Admirable ilusión imposible! Pero cuyo anhelo no deja de ser sugestivo. En diez metros cuadrado no cabe literalmente un jardín verdadero. ¿Y cabe, acaso, la idea, la figuración de un jardín?

(Téllez, 2003, p. 83)

Como se puede observar, este ejemplo no sólo nos sirve para ejemplificar la conjugación entre autor/objeto observado/interpretación, sino que también nos da cuenta de la amplia conciencia de Téllez en cuanto al problema de la representación, pero esta vez aplicado por nuestro autor al intento de representación de unos jardines en la calle. En este

sentido, es claro que en la obra de Téllez, más allá de su carácter genérico híbrido, convergen estas paradojas y son una preocupación recurrente de nuestro autor. Por lo tanto, pasemos a las otras dos paradojas que, como ya anunciamos, nos ocupan en este trabajo.

3.1.2. La paradoja del lector y la paradoja de la destinación

Pensar en el lector es pensar en el problema de la destinación: ¿a quién van dirigidos los discursos diarístico-ensayísticos que encontramos en la obra de Téllez? Si pensamos, como lo han señalado los teóricos desde las teorías del ensayo y las teorías de la escritura autobiográfica, que al ensayo se le ha atribuido desde sus inicios un carácter dialogal (Gómez Martínez, 1992) y al diario se le ha cuestionado su literariedad por carecer supuestamente de esta —como ya vimos con Picard (1981)—, nos encontramos ante una aparente contradicción en la obra de Téllez. Sin embargo, esta contradicción es utilizada por nuestro autor a su favor, puesto que nos dice que su intención es escribir para el público desde la confidencialidad: no es inocente y sabe que todo acto de escritura adquiere sentido en la medida que aguarda la posibilidad de ser leído por otro.

Más allá de esta querella —que por lo demás ya abordamos en el capítulo anterior—, es importante observar que en la configuración híbrida que Hernando Téllez da a su obra, escribiendo un prólogo a los lectores, nos deja claro que hay un interés particular por asentar unas pautas de interpretación donde los desconocidos destinatarios tienen un lugar importante. En este sentido Téllez, quien es el lector-escritor por antonomasia —de donde se desprende su labor crítico-literaria—, tiene plena conciencia de la importancia del otro/receptor en la configuración de cualquier tipo de discurso. De ahí que una de sus grandes preocupaciones sea la lectura, aspecto en el que hemos agrupado algunos de los textos de

Diario en la tercera categoría que hemos nombrado como discusiones sobre *la lectura o lecturas realizadas*.

En este orden de ideas, para Liliana Weinberg “el lector del ensayo es así al mismo tiempo un cómplice y un rival, un objeto a seducir y un antagonista a convencer” (2007, p. 140). Es aquí donde tiene lugar la *paradoja del lector*. Si, por un lado, tenemos que Téllez se autojustifica a la manera montaigniana con sus lectores, por otro lado no teme dar juicios —con su prosa de pretensión intimista— que hacen tambalear dicha intención para suscitar la confrontación y el debate con sus lectores. Ahora bien, encontrando este aspecto como voluntad en el ensayo, Weinberg se pregunta:

¿... se trata tal vez de cuando menos dos figuras del lector construidas y contempladas por el propio texto? La una, tan íntima e informe como la del confidente o el receptor privado de una carta confidencial, a quien queremos seducir para que se pliegue a nuestro decir. La otra, un lector indefinido y general, representativo de una comunidad hermenéutica de lectura [...] Y, nueva paradoja, se suele decir hoy que el mejor lector, el más fiel, es el lector infiel que acaba por escribir una cosa nueva con ocasión de lo que acaba de leer. *La lectura más completa es así, paradójicamente, la que desemboca en una nueva escritura.* (2007, p. 140. Las cursivas son nuestras)

Como asiduo lector y crítico, Téllez más que nadie sabe que su escritura es “un mensaje confidencial destinado al conocimiento público” (Téllez, 2003, p. xii). Nuestro autor es consciente de que él mismo es ese lector infiel que escribe y hace crítica literaria de las lecturas que realiza. Por esta razón, cuando escribe *Discusión sobre la lectura* —uno de los textos más adecuados para ejemplificar esta paradoja—, nos propone un ensayo/diálogo con un interlocutor que aparentemente es un amigo suyo, pero del cual no sabemos nada. Ya esta

representación es, por sí misma, una metáfora de la relación autor/lector (implícito). No obstante, hay una particularidad en el tratamiento que Téllez le da a los actores del diálogo.

Veamos el siguiente apartado:

—Entonces, torna a replicar el amigo, ¿cómo explica usted la condenación que hace de la lectura de Mauriac en campo abierto? Porque Mauriac es, debe ser también una compensación para muchas almas.

—Claro está que sí, le respondo. Pero yo hablaba de mi caso personal, en determinada circunstancia física. Decía: la lectura de Mauriac en el campo frente a la belleza de las cosas, en pleno aire, con un escenario de sol y agua, de árboles al fondo, me parece una incongruencia, una difícil y penosa labor. Ese género de abstracciones psicológicas que no acaban jamás de resolverse en determinadas fórmulas morales, requieren, a mi juicio, un cerrado ámbito de meditación, una atmósfera de alcoba, de cuarto de estudio. (2003, p. 54)

En este mismo tono, Téllez continuará a lo largo de otra página respondiendo a la pregunta de su supuesto amigo, quien solamente tiene la función de formular cuatro preguntas más a parte de esta y a las cuales responde nuestro autor —su autorrepresentación— sin dar lugar al interlocutor de esgrimir argumentos en contra. Así, la particularidad que hallamos está, pues, en que la voz ensayística abarca la totalidad de las opiniones que allí se encuentran y el interlocutor —símbolo del lector que cuestiona, lector infiel— simplemente recibe las respuestas del Téllez personaje —que tiene la función de ser la representación de la figura autorial.

Esto, por supuesto, está directamente relacionado con la otra cara de las dos paradojas que hemos agrupado acá en esta sección, pues si tenemos en cuenta que “el ensayista parte de sus propias vivencias, percepciones, opiniones, y se encierra y distancia del mundo. Pero

si lo hace así es, paradójicamente, para mejor ver el mundo y para abrirse a lo social” (Weinberg, 2007, p. 140), vemos que hay una intención egoísta y cívica a la vez en tanto Téllez apunta al yo como al nosotros, a los ámbitos público y privado, comunicando y participando a la vez en una experiencia del mundo con el lector.

Es por esto que, en el ínterin de la *paradoja de la destinación*, el discurso ensayístico de nuestro autor no pueda evitar dar preponderancia a la figura autorial que se inventa un otro para tratar de responder a las posibles preguntas que un lector desconocido pudiera hacerse sobre sus propias ideas. Si tenemos en cuenta que *Discusión sobre la lectura* es una especie de respuesta en diálogo a un texto precedente titulado *Lectura* —en el cual Téllez desarrolla sus ideas sobre la lectura de Mauriac al aire libre—, el primero adquiere un sentido de respuesta a las hipotéticas preguntas que pudieran suscitarse en el lector, es decir: Téllez se ha quedado meditando sobre las repercusiones de su escritura y produce otro texto que, complementado con un personaje adicional, hace que su *Diario* adquiera una dimensión dialogal de corte ensayístico.

Dado que Hernando Téllez es una de las figuras que mejor representan al crítico literario colombiano, es el lector/autor que, en términos de Weinberg, en la medida que piensa y escribe, interpreta y escribe. Su obra está constituida por una fuerte voz crítica e interpretativa. Analiza las obras que lee y escribe sobre ellas, pero ¿a quién más podría interesarle la crítica literaria sino a los lectores de las mismas obras sobre las que nuestro autor escribe? Esencialmente a lectores enterados que estén dispuestos a interpretar el trabajo metacognitivo y metaescritural de nuestro autor. De esta manera vemos que, en la intención

de su discurso, Téllez cumple esta función prometeica —casi como artífice, como demiurgo—, que Liliana Weinberg atribuye a la figura del ensayista.²⁸

Observemos, para el caso, cómo nuestro autor utiliza estos mecanismos para referirse a uno de los escritores más emblemáticos de nuestra tradición ensayística que, por lo demás, hace parte de aquellos que más influenciaron la obra telleciana:

El estilo de Sanín Cano es de una sobriedad manifiesta. A mí me seduce, me atrae esa tendencia a lo esencial, precisamente porque ella opone un ejemplar contrapunto al desborde y la superabundancia formales, típicas manías en que se distraen con indudable éxito muchas veces, los escritores hispanoamericanos. Esta sobriedad inexorable, que se confunde equívocamente con la dureza, no excluye en Sanín Cano el dón (sic) de la interna gracia, el incoercible matiz del humor, el toque sutil y emocionante de la belleza del concepto y de la palabra. (Téllez, 2003, p. 189)

Con lo anterior, podemos ver que el autor, en su *Diario*, incluye este *Retrato de un escritor* para hablar del estilo del ensayista colombiano que “dos generaciones de escritores, de admiradores, de amigos, hemos nombrado [...] como maestro” (p. 189), donde lo particular —es decir, las percepciones que un escritor tiene sobre otro en una dialéctica intimista— adquiere un matiz de importancia general y de destinación no sólo a dos, sino a varias generaciones de lectores que compartimos un horizonte de inteligibilidad con relación a Baldomero Sanín Cano.

²⁸ Según Weinberg, la figura del ensayista guarda una estrecha relación con la figura de Prometeo, pues: “El Prometeo encadenado es permanente remisión a un tiempo presente que, lejos de disolverse en el eterno acontecer ahistórico del mito, pone en evidencia el problemático, el dramático acontecer anclado en la historicidad de la experiencia social: del mismo modo hay en el ensayo una representación, una auténtica performance del acto de pensar, de la experiencia intelectual, de la búsqueda de enlace entre lo particular y lo universal, entre la situación concreta y el sentido general” (Weinberg, 2007, pp. 10-11).

De esta manera, para concluir este apartado podemos decir que estas paradojas en la obra de Téllez funcionan como mecanismos de una textualidad híbrida o de frontera. Son marcas textuales en el discurso que nos permiten abordar las contradicciones subyacentes a una obra difícil de asir debido a su heterogeneidad pero que, en última instancia, nos permiten abrir horizontes de análisis teórico e interpretativo en una obra que no ha sido lo suficientemente explorada por los académicos y críticos colombianos. Por lo tanto, en este despejar de nuevas perspectivas, pasemos a ocuparnos del siguiente problema que nos ocupa en este capítulo.

3.2 La ruptura de la frontera entre lo íntimo y lo público: tradición y transgresión

En la tradición ensayística colombiana encontramos una relación de la figura del intelectual y del escritor con el espacio público que se manifiesta a través de las revistas culturales y los periódicos —cuando estos aún cumplían la función de ser lugares de enunciación representativos para la difusión de la producción intelectual de los escritores—. En estos medios es donde Hernando Téllez difunde la mayoría de sus escritos que, como vimos en el último apartado del primer capítulo, posteriormente serían recopilados en antologías de ensayo o en libros publicados por el propio autor. Esta relación ha sido advertida por Liliana Weinberg como una *dialéctica entre el ‘yo’ y el espacio público* que es propia del ensayo.

Es en este sentido que podemos entender que “para acercarnos progresivamente a la construcción del ensayo se hace necesario agregar al momento de la *deixis* otro rasgo no menos fundamente, al que Pierre Bourdieu denomina *hexis* o *hábitus*” (Winberg, 2001, p. 45). Es decir: una suerte de espacio-tiempo entre lo íntimo y lo universal que tiene sus raíces

en un espacio público, pues “en el momento mismo de pronunciar su estancia en el mundo, la *deixis* se encuentra ligada a una *héxis*, esto es, a una serie de marcas culturales ya internalizadas por el actor o hablante [donde] lo personal e idiosincrático se combina con lo sistemático y social” (p. 45).

La metáfora por excelencia de lo anterior es el Castillo de Montaigne, como nos señala Weinberg. El espacio doméstico y la biblioteca se encuentran dentro de una construcción erigida en el espacio público, en el ínterin entre la intimidad y la socialidad. De esta manera vemos que:

Muchos de los ensayos de Montaigne se encuentran así no sólo en un espacio íntimo que, en su reverso, es universal, sino en un espacio particular que, si bien no coincide tampoco con ese espacio sociológico abstracto hacia el cual dirige tan certeramente su crítica Segovia, es de todos modos un espacio público. (p. 46)

Este punto nos interesa particularmente porque la autora argentina señala que es en este espacio híbrido, que es al mismo tiempo particular y universal, donde el autor de ensayos se siente representativo, lo cual es un tema transversal en la ensayística hispanoamericana. Como hemos mencionado, en el afán de los ensayistas por definir una identidad continental común, subyace la intención de generar —más allá de los esencialismos evidenciados en el primer capítulo— una *comunidad de sentido*, ya que “en muchos casos, cuyo número es predominante, el ensayista reflexiona sobre una comunidad histórica y socialmente situable, y se preocupa por hacer a través del ensayo una representación *representativa*” (p. 47).

Si aterrizamos esto al caso de la tradición ensayística colombiana, podemos ver que gran parte de las figuras que se desempeñan como intelectuales y escritores también fueron diplomáticos y políticos, como Baldomero Sanín Cano, Germán Arciniegas o el mismo

Hernando Téllez —recuérdese que fue cónsul de Marsella y amigo cercano de Alberto Lleras Camargo— y gran parte de la tradición de *Mito*. En ellos podemos encontrar la preocupación por los temas sociales de la época: el imperialismo, el nacionalismo, los problemas de las sociedades latinoamericanas, los derechos de las mujeres, etc. Son conscientes de ser representantes que *representan* una historia y una época en la cual nos sitúan a través de su ensayística.

Veamos, por ejemplo, de qué manera en un texto del *Diario* como *La patria* —que pertenece a la categoría seis, donde hemos agrupado los textos sobre *la política, la guerra y el continente americano* por esta razón— Téllez refleja dicha preocupación:

En el curso de una tediosa sesión del senado de la república, durante la cual se debatía un tema más o menos árido, el de los planes oficiales para la construcción de nuevas líneas de ferrocarriles, un vocero del partido conservador, el señor Luis Ignacio Andrade, solicitó la palabra y pronunció, apoyado en el tema propuesto, uno de los discursos más sencillos y hermosos que me haya correspondido oír acerca de la provincia colombiana. Era evidente la emoción del orador y el éxito completo, compacto, plenamente justificado que conseguía a medida que avanzaba a través de sus propias cláusulas. Al concluir, varios de los adversarios políticos del senador mencionado y la totalidad de sus amigos y copartidarios, movieron las manos en espontáneo aplauso. ¿Qué nervio central, qué fino resorte de la sensibilidad de quienes lo escuchábamos había tocado con su palabra este orador? (Téllez, 2003, p. 117)

Como podemos ver, a partir de un discurso en el Senado —un evento propio del espacio público— Téllez realizará una disertación ensayística sobre la idea de patria. Desde un posicionamiento discursivo que encubre de diario, aparentemente confidencial e íntimo,

hace posible esta dialéctica entre el ‘yo’ y el espacio público que nos señala Weinberg. No obstante, como vemos con la obra de Hernando Téllez que nos ocupa, esta relación intersticial —o de ruptura de fronteras, si se quiere— no es exclusiva del ensayo, aunque en la tradición ensayística muchos reconozcan a Montaigne como el padre de esta subjetividad moderna que se abre al conocimiento público.

Por lo tanto, no podemos dejar de abordar la otra perspectiva teórica que se desprende de esta obra híbrida de la cual nos encargamos, cuyo punto de partida es la imposibilidad del escritor de trazar una línea divisoria entre lo que es materia pública y lo que es materia confidencial: la intimidad en el diario literario. Para ello, acudiremos a la perspectiva de Álvaro Luque Amo, quien en su artículo *La construcción del espacio íntimo en el diario literario* (2018) nos arroja una perspectiva esclarecedora que supera los presupuestos de Hans Rudolf Picard (1981) acerca de la pérdida del carácter íntimo del diario por el accidente de su publicación, que ya mencionamos en el segundo capítulo de este trabajo.

Ahora bien, puesto que nos enfrentamos a un autor como Hernando Téllez, cuya tradición pertenece a una generación de autores que no temieron abrir sus intimidades y transgredir las fronteras de lo público —como Jorge Gaitán Durán, que publica en 1956 su *Diario de viaje* por partes en la revista *Mito*—, es necesario situar, de manera breve, el concepto de intimidad, sus alcances y su operatividad en la comprensión dentro del panorama en que hemos situado el análisis de la obra de Téllez. Así las cosas, antes que nada debemos entender que:

El espacio de lo íntimo es problemático; de la intimidad se ha teorizado frecuentemente sin delimitar el ámbito de su definición. Partiendo de la distinción entre lo exterior y lo interior, considerando que lo público se contrapone a lo íntimo, se ha confundido en numerosas ocasiones el concepto

de *privacidad* con el de *intimidad*, hasta el punto de que en el imaginario colectivo ambas formas se utilizan indistintamente. (Luque Amo, 2018, p. 746 Las cursivas son nuestras)

Este problema semántico ha conllevado, según Luque Amo, a varias falacias en la comprensión del concepto de intimidad. En primer lugar, se ha supuesto que hay una estrecha cercanía entre lo privado y lo íntimo, a tal punto que comúnmente se utilizan como sinónimos de manera indiscriminada. Sin embargo, si tenemos en cuenta que para la comprensión de estos dos ámbitos debemos introducir el elemento de lo público —es decir de lo observable—, podemos evidenciar una clara diferencia entre ambos: por un lado, lo privado como las actuaciones observables que se reducen a un grupo selecto de personas —sea familia, amigos, grupos de trabajo y estudio— y, de otro lado, lo íntimo como actuaciones que sólo se reducen al individuo y por lo tanto *no pueden* ser observables.

Al llegar aquí, podemos ver que “la diferencia esencial entre las actuaciones íntimas y el resto estriba en que las primeras nunca serán observables, porque carecen de la proyección externa de las otras” (p. 747). Otra de las falacias que se han señalado al respecto tiene que ver con el carácter inefable de la intimidad. No obstante, y como lo demuestra el auge de prácticas autobiográficas como el diario, es claro que:

Las actuaciones íntimas pueden transformarse en privadas o públicas a través de su codificación verbal y/o extraverbal, y es por ello que se habla así de un *diario íntimo*, si bien [...] esta locución tiene una naturaleza más retórica que referencial. La intimidad puede comunicarse, pero su característica principal es que es inconfesable. Esta paradoja puede explicarse con facilidad: la confesión no puede ser nunca un acto solitario, no hay confesión sin confesor; de esta forma, la única manera de confesar la intimidad es hacerlo ante una

persona, y en el momento en que la intimidad se revela, esta se destruye. (p. 748)

Por supuesto, todo lo anterior nos revela una particularidad que encontramos en la escritura diarística, inadvertida por la crítica y la teoría literaria: el carácter retórico de la intimidad y su construcción textual. Ciertamente, que esta construcción de la intimidad, señalada por Luque Amo, provenga precisamente de Montaigne —como apunta Borges en el epílogo de su *Historia de la noche* (1977)—, es muestra de la estrecha relación que guarda el ensayo con la construcción de un espacio íntimo literario que transgrede las fronteras que se han marcado desde inicios de la modernidad entre lo público y lo privado. Siendo esto así, “si lo que el diarista narra en su diario no es, en definitiva, lo íntimo, ¿cómo podemos definir este espacio? La respuesta es sencilla: la intimidad que se desarrolla en el diario personal es, como todas las formas lingüísticas, una construcción” (p. 757).

Esta construcción, que se puede considerar como una *intimidad literaria*, si se quiere, es la que da lugar a Hernando Téllez al despliegue de un pacto de lectura que, como ya hemos señalado, advierte al lector de un esfuerzo frustráneo de intentar “apresar ese elemento fugitivo de lo íntimo y fijarlo sobre el papel con honesta y total sinceridad” (Téllez, 2003, p. xi). Con esta advertencia —que también nos ha servido para ejemplificar anteriormente la voluntad del autor por confundir el estatuto genérico de la obra—, podemos ver que en *Diario* hay un cuestionamiento sobre los alcances de dicha intimidad que el escritor de diarios pretende plasmar en sus páginas. Dicho esto, veamos la conclusión a la que llega Luque Amo al respecto, con el fin de soportar lo anterior, pues:

En el diario literario, por tanto, se desarrolla la construcción de una intimidad autobiográfica, de una intimidad que consiste en la reflexión del diarista sobre sí mismo, en la introspección cotidiana que acomete el autor del diario.

Esta dimensión del diario literario desemboca en la construcción de un espacio que aquí llamamos íntimo y que se construye, como se ha mencionado antes, mediante herramientas lingüísticas y en última instancia literarias. El carácter artificial, constructivo, de este espacio íntimo no lo contrapone, sin embargo, a lo *verdadero* del discurso autobiográfico, así como tampoco induce a pensar en la pérdida de la intimidad que otros autores han anunciado a propósito de su publicación. (Luque Amo, 2018, p. 760)

Ahora bien, con esto claro, es posible entender de qué manera la ruptura de fronteras que queremos advertir acá con relación a la obra de Téllez adquiere, por lo menos, una doble significación. Por un lado, deja entrever la intención de cuestionar la ingenuidad del escritor que pretende plasmar su intimidad de una manera fiel a sus lectores y, por otra parte, transgrede las fronteras impuesta por la tradición literaria —por lo menos la que concierne a la época y el contexto del país en el que vive el autor—, donde la figura del intelectual y escritor, del hombre que se debate entre lo íntimo y lo público, ha adquirido una nueva dimensión donde es difícil delimitar una línea divisoria entre los dos ámbitos.

Para ejemplificar lo anterior, veamos cómo Hernando Téllez, en el texto titulado *Un instante de soledad* —que hace parte de la categoría seis, donde hemos ubicado los textos sobre *la política, la guerra y el continente americano*— realiza una reflexión al respecto del borramiento de fronteras en la intimidad del “hombre público”:

Jamás una hora de auténtica y fecunda soledad, pues no le queda tiempo para ella. La vida externa, la alta marea de la calle, penetran en su propia vida por todas partes. A su despacho, a su alcoba, llega la palpitación exterior, llegan las voces extrañas, llega el salvaje estrépito de la lucha política, llegan la solicitud y la demanda, la áspera voz de agresión y la meliflua voz de complacencia. Pero este hombre parece feliz. En rigor, ha quemado los

puentes que lo ataron alguna vez a la vida íntima y simple, a la normal existencia cotidiana. (Téllez, 2003, p. 63)

Con todo, resta decir que con la escritura diarística y su histórico epíteto de íntima que la ha acompañado desde la publicación del diario de Amiel, son varios los problemas a los cuales nos enfrentamos, debido a la indefinición y confusión con los ámbitos público y privado. No obstante, más allá de ahondar en estas dificultades —evidenciadas por Álvaro Luque Amo— por las cuales hemos pasado revista muy brevemente, es importante hacer énfasis en que todo lo anterior obedece a un cambio de paradigma en la representación del ‘yo’ y la figura autoral a la cual han dado lugar la proliferación de las escrituras autobiográficas en las últimas décadas.

En este sentido, nuestro propósito en este apartado tuvo como fin dar apertura al último problema que nos hemos propuesto indagar con relación a la obra de Téllez: el problema de la autorialidad en la escritura de *Diario*. Si bien lo que hemos abordado hasta acá implica un análisis más profundo de los alcances que puede llegar a tener una obra como la de nuestro autor —en esta querella de la transgresión entre lo íntimo y lo público—, no está dentro de nuestros alcances agotar este tema, sino abrir nuevas posibilidades de análisis teórico que nos permitan tener otras miradas sobre el papel del escritor en este cambio de paradigma que hemos señalado y, de esta manera, dejar abierto un posible camino de análisis para futuras investigaciones sobre la obra de Hernando Téllez. Con esto claro, pasemos al último asunto que nos concierne en este trabajo.

3.3 Una mirada de la autorialidad en *Diario*

Como se ha señalado en la introducción de este trabajo, la *figura del autor* —pilar fundamental de los recientes estudios autoriales— es quizá uno de los temas más recurrentes en las teorías sobre la escritura autobiográfica. Incluso quienes se han acercado a la obra de Hernando Téllez, como Efrén Giraldo Quintero, no han podido dejar de lado este aspecto que se torna relevante en la medida que uno de los principales referentes en la escritura de nuestro autor es ese ‘yo’ que se despliega a lo largo de la obra telleciana. No obstante, en la tradición ensayística colombiana podemos observar que esto es posible gracias a las transformaciones que se han gestado en la autorialidad en nuestro país, donde la figura de Téllez cumple un papel paradigmático.

Dichas transformaciones tienen lugar, desde un punto de vista teórico literario, en la conformación de un campo autónomo para el ensayo, como ya apuntábamos en el primer capítulo de este trabajo²⁹. En este sentido, si recurrimos a una de las figuras más emblemáticas del ensayismo colombiano, como lo es Baldomero Sanín Cano, como punto de comparación con la figura de Hernando Téllez, podemos observar por lo menos dos momentos cruciales en la adquisición de una autonomía para el ensayo colombiano a partir de las particularidades que estos dos autores imprimieron en sus prácticas ensayísticas, las

²⁹ Al respecto, Juan Zapata nos aclara, desde un acercamiento a las teorías de la figura autorial, que “la figura del autor no existe independientemente de todo un proceso de construcción en el que intervienen no sólo el productor de la obra, sino diferentes agentes o instituciones dotados del poder simbólico para determinar quién es y quién no es un autor” (Zapata, 2011, p. 42). De esta manera, para lo fines pertinentes de este trabajo, es importante entender la importancia de los procesos por lo cuales atraviesa un escritor para ser legitimado dentro del campo como un *autor*.

cuales repercutirían en las producciones escritas posteriores de sus contemporáneos, así como de los futuros escritores y ensayistas que les seguirían.

El primer momento, por supuesto, lo tenemos con Sanín Cano, pues es sabido que éste es reconocido por la crítica como el primer ensayista colombiano moderno, cuya labor abrió las puertas de nuestra ensayística al mundo, dejando de lado el provincianismo y el costumbrismo usuales de la tradición precedente. En palabras de Hernando Urriago Benítez:

Es mediante su ejercicio ensayístico que el autor antioqueño reinventa el género en nuestro país, auscultando nuevos sentidos alrededor de temas y problemas como la lectura, la literatura y la crítica literaria; la civilización occidental, el progreso y el humanismo; la nacionalidad, el hispanismo y el universalismo crítico. Pero nos interesa más el hecho de que Sanín Cano actuó como un crítico internacional que alternó entre la preocupación por el devenir nacional y la atención a los grandes asuntos de la cultura hispanoamericana. Habló de Colombia como “una república fósil”; revisó la falsa noción de literatura nacional; se pronunció enfáticamente sobre el problema de la tradición hispánica, y enarboló una defensa del libreamericanismo. Por ello decimos [...] que su discurso ensayístico fundó un universalismo crítico sustentado en la deconstrucción axiológica de la cultura y también en las características que otorgan especificidad literaria al género. (Urriago Benítez, 2011, pp. 76-77)

A partir de esto podemos colegir que la figura de Sanín Cano es un primer punto de quiebre en el paso de una autorialidad centrada “en una cultura y en una sociedad hipervigiladas por el moralismo y el dogma católico, [donde] el disenso a través de la prensa era casi imposible” (p. 79) a una autorialidad crítica y renovadora de la cultura y las prácticas

escriturales autónomas. Con este cambio como punto de partida, Téllez dará lugar a una consolidación de ese avance emprendido por la figura de Sanín Cano.

En un segundo momento, por lo tanto, Téllez retomará el camino de su predecesor y maestro —de quien hará constantes alusiones y homenajes en su obra— para dar un paso más allá en la consolidación de una figura autoral que incorporará un segundo componente a esta afirmación de la autonomía literaria y la facultad de discurrir desde posicionamientos que sólo las prácticas ensayistas y sus estrategias discursivas permiten: la inscripción del tiempo de la vida en el tiempo de la escritura. O lo que es lo mismo: la hibridación entre ensayo y escritura autobiográfica, cuyo ejemplo más claro es el *Diario* de 1946. Al respecto, Efrén Giraldo nos dice:

Si bien el ensayo, en la vía de la autonomía abierta por Sanín Cano, estaría liberado de la dependencia con respecto a la vida, Téllez consigue este valor por un camino opuesto. A fuerza de radicalizar la imbricación entre vivencia y escritura, el ensayo acaba eximiéndose de condicionamientos impuestos por la consideración sistemática de las cosas [...] La obra empieza en el ensayista y acaba en él mismo, con lo que no se priva de comunicar algo a los demás, sino que afirma la mayor sinceridad y el mayor realismo. (Giraldo Quintero, 2014, p. 347)

De esto dan cuenta los apelativos con los cuales se han referido habitualmente quienes han contribuido a complementar, desde una mirada externa, la figura de nuestro autor: *escritor profesional*, *escritor distanciado*, *escritor dedicado*, *escritor de tiempo completo*, *estilista*, *maestro de la prosa*, entre otros muchos. Esto, por supuesto, está directamente relacionado con la construcción de una identidad narrativa, aspecto que ya abordamos al final del capítulo anterior. Sin embargo, lo que nos interesa señalar de paso acá es que, en la

medida que esta construcción puede dar lugar a una *autofiguración* de la dimensión autoral, la operatividad de este concepto tiene sus límites en la misma paradoja que nos permite entablar un pacto híbrido de lectura con la obra de Téllez. Veamos esto con más detalle.

Recordemos la pregunta que nos hacíamos al final del capítulo anterior: ¿hasta qué punto es operativo el concepto de autofiguración en la obra de Téllez? En una obra como la que enfrentamos, que cabalga entre lo autobiográfico y los ensayístico, quizá sea difícil hablar de una construcción autofigurativa si la analizamos de manera aislada y como simples ensayos de un autor que no se interesó mucho por la narrativa —como generalmente se nos muestra la figura de Téllez—. No obstante, si ampliamos esta mirada a la vasta obra escrita por el autor, así como la mirada externa que se ha mantenido con el tiempo —tanto de los escritores, familiares y amigos que han escrito sobre él—, podríamos responder nuestra pregunta a partir de la construcción de esa figura emblemática del crítico literario por antonomasia que representa Hernando Téllez en la literatura colombiana.

Siguiendo este orden de ideas, podemos decir que es desde la figura de autor y no en su obra de corte más autorreferencial —tomada por los críticos como un ejemplo aislado de cómo el autor se autoconstruye— que el concepto de autofiguración puede ser operativo, pues, como ya apuntamos, la intención del autor es mantenerse en los márgenes de lo autorreferencial sin perder su mirada ensayística. En otras palabras: el concepto de autofiguración se vuelve operativo en el conjunto de la obra y no en sus partes aisladas, como el *Diario*, puesto que el autor evita dar descripciones narrativas muy detalladas de su figura en sus textos. Al respecto, Efrén Giraldo nos dice:

Además de la autorrepresentación del enunciador como ensayista, lector, contemplador o paseante [...], es interesante observar cómo la figura autoral de Hernando Téllez ha sido representada con interés en el discurso crítico

colombiano. Podríamos decir de cierto modo que, con Téllez, la crítica inventa un autor que [...] aparece como una figura inédita en la literatura colombiana, con la única excepción de quien, en cierto sentido, lo antecedió en la tarea de ser un ensayista de tiempo completo: Baldomero Sanín Cano. (Giraldo Quintero, 2014, pp. 348-349)

No obstante, puesto que no está dentro de los objetivos de este trabajo ahondar en esta problemática, sino resaltar un problema metodológico en el abordaje crítico de la obra —debido a que esta sólo se ha analizado desde las teorías del ensayo—, volvamos a el tema que nos concierne en este capítulo.

Ahora bien, más allá de todo lo anterior, podemos decir que las transformaciones en la autorialidad —esto es, en las formas de representar la figura del autor— adquieren relevancia en este trabajo puesto que nos advierten que no sería posible hablar de identidad narrativa, de una autofiguración del autor, sin la adscripción del texto al nombre de un autor: lo que Liliana Weinberg (2001) ha denominado una *dialéctica entre el yo y el nombre*. Para la autora argentina esta problemática “se trata de la dialéctica entre discurso y realidad extradiscursiva; no se trata meramente de un fenómeno de representación: se trata de la dialéctica entre representación y realidad humanizada” (p. 40). Esta adscripción, aunque Weinberg la introduzca desde el ámbito del ensayo, funciona muy bien para el ámbito híbrido en el que nos movemos con Téllez, ya que:

Regresamos una vez más a Montaigne, puesto que en su propia obra encontraremos las claves de la génesis del ensayo precisamente en este movimiento que implica la ampliación del campo del sujeto y de la situación misma a través de los procesos de representación e interpretación [...] Quien habla está adscrito a un orden determinado, carga con señas de identidad

social, nacional, regional. El nombre reproduce de una forma íntima e individualizada la historia de nuestra familia, el orden jerárquico de nuestra sociedad, nuestra propia posición en el mundo cultural que heredamos.

(Weinberg, 2001, p. 40)

Al respecto, llama la atención la particularidad de que en ninguno de sus textos del *Diario Téllez* hace alusión a su propio nombre. Ni siquiera en la nota preliminar aparece su firma. Sólo encontramos su nombre en la portada del libro y en los paratextos una dedicatoria: “*A Beatriz*”, su esposa. Por lo tanto, asumimos sin más que el ‘yo’ autorreferencial que aparece desde la primera página dirigiéndose a sus lectores es el propio Hernando Téllez, quien nos introduce a su texto desde un pacto de lectura híbrido, nombrando a su libro como un “diario” pero advirtiéndonos, como ya se ha mostrado, que “en el empeño introspectivo y confidencial, implícito en los diarios íntimos, persiste una circunstancia que lo hace frustráneo” (Téllez, 2003, p. xii).

Esto, como es de suponer, no es gratuito. Para Téllez todos los escritores de diarios “crean una convención entre el escritor y el lector mediante la cual se supone que el primero ha olvidado la existencia del segundo a fin de obtener un alto grado de sinceridad en la confesión” (p. xii). Teniendo en cuenta esto, es claro que la labor del lector juega un papel muy importante en la construcción de esta figura del autor, sin la cual esta no tendría lugar en tanto el segundo es ese elemento extratextual que permite abarcar la idea de un ‘yo’ autoral en su conjunto. Todo lo anterior no se comprendería si dejáramos de lado una de las nociones más relevantes de los aportes barthesianos a las teorías de la escritura autobiográfica: el *biografema*.

En *La cámara lúcida* (1980), un Roland Barthes posterior al anuncio de la muerte del autor —que ya había escrito su *Roland Barthes por Roland Barthes*—, nos dice: “me gustan

ciertos rasgos biográficos en la vida de un escritor, me encantan igual que ciertas fotografías; a estos rasgos los he llamado «biografemas»; la Fotografía es a la Historia lo que el biografema es a la biografía” (Barthes, 2006, p.62). A partir de esto, podemos ver que lo biografemático, entendido como unidades o fragmentos que hacen referencia a la vida en un texto, es una forma de comprensión de los enunciados autobiográficos que nos permite como lectores navegar en una sucesión de huellas que aluden a una vida, en tanto que representan indicios de la existencia, remota o no, de un cuerpo y este a su vez significa una persona.

En la obra que nos ocupa de Hernando Téllez, son múltiples las referencias biografemáticas que nos permiten como lectores acercarnos a esa interioridad que se expone en la escritura y que, como lectores, nos permiten hablar de una voluntad autorreferencial. Pero, más allá de esta voluntad, es posible ver estos fragmentos o indicios que nos muestran al Téllez que, en una tarde cualquiera, se encuentra retozando en una silla y emprendiendo una lectura; al Téllez que observa a sus hijos pequeños jugar, que entra en una librería o pasa frente a unos jardines; al Téllez que se encuentra al frente de su escritorio observando un pisa papel; al Téllez que sostiene una conversación con un amigo o acude a una plenaria del Senado; y, a partir de todo esto, nos entrega una reflexión nacida de la cotidianidad.

Efrén Giraldo, aplicando este concepto del biografema a la obra Téllez y su figura de autor, nos dice al respecto:

Esta comprensión de los enunciados narrativos autobiográficos, a caballo entre un pacto ficcional y otro fáctico, y en términos de lo biografemático, entendidas las referencias a la vida como unidades del enunciado biográfico, se ve urgida por la necesidad de entender tales destellos como elementos necesarios para la cadena argumentativa, como recursos a la autoridad personal y, también, como piezas pertenecientes a otro universo discursivo,

hasta cierto punto autosuficiente. Los ensayos [de Téllez] dibujan una vida, pero su insistencia en el dato concreto y en la singularidad de la experiencia le quita cualquier posibilidad de ilustración general. (Giraldo Quintero, 2014, p. 348)

Todo lo anterior nos lleva a observar también la figura de autor desde una perspectiva que complementa la doble mirada que hemos propuesto para analizar esta obra de Hernando Téllez: el ‘yo’ del diario literario. Si nos acogemos a la perspectiva de Álvaro Luque Amo (2018) al respecto, observando una “suerte de poética del diario literario a través de su componente principal: el Yo que se narra a sí mismo a través de los días” (p. 96), podremos entender que la figura del autor, en este caso, se debate entre el deseo de contar ese día a día y la imposibilidad de reflejar una imagen que se corresponda fielmente a su propia persona, por lo cual Téllez se pregunta: “¿Es ésta mi propia intimidad? ¿El personaje que habla es mi propio personaje?” (p. xi).

Esta preocupación, que como ya hemos mencionado hace parte de la querella entre la posición de los deconstruccionistas de negar toda posibilidad de referencia y la postura de los pragmatistas que la reafirman, es analizada con relación al diario por Álvaro Luque Amo en los siguientes términos:

Una vez superada la resaca posestructuralista, en la actualidad los estudios literarios le devuelven al autor su hegemonía perdida. El/la autor/a existe —cómo negarlo— y forma parte esencial del sistema literario [...] Para elaborar el pacto entre autor que dice la verdad y lector que la acepta, Lejeune parte de una concepción del sujeto como sujeto empírico, vaciada de las vaguedades posestructuralistas, y se centra en el concepto de autor al entender a este no como una persona, sino como una persona que publica algo. (Luque Amo, 2018, p. 102)

A partir de esto, se puede comprender que la identidad que representa el ‘yo’ del autor adquiere en su obra una independencia sobre el sujeto empírico que se llama Hernando Téllez. En tanto reconoce que al verter sus vivencias en el papel su subjetividad se “objetiva”, la figura del autor se vuelve ambivalente al igual que su propia obra, pues permite que este ‘yo’ autoral que se construye sea leído como verdad, en tanto propone un pacto de lector en el que compromete su confidencialidad, pero también es capaz de soportar una lectura literaria a través de los procedimientos retóricos y textuales que utiliza. Visto así, el sujeto representado y la figura de autor que este construye se nos presenta como un ente dinámico capaz de soportar una lectura en la que las perspectivas aparentemente opuestas se reconcilian paradójicamente en la hibridación misma de los textos de *Diario*.

Desde esta mirada al ‘yo’ que se construye en relación con la figura autoral en el diario —un ‘yo’ que es sólo una posibilidad entre múltiples ‘yoes’ que se pueden desplegar en el universo textual de un autor—, podemos justificar que “El Yo es, evidentemente, el núcleo generador del texto diarístico. A partir de la estructura de entradas, única condición formal de la escritura diarística, el Yo se forma en el texto en representación de un sujeto que se define por diferentes actuaciones bajo sus respectivas máscaras” (p. 107). Es decir: el ‘yo’ que analizamos acá, el ‘yo’ del diario literario, es más que un constructo que tiene sus límites en lo lingüístico, pues su correspondencia con la figura del autor y al mismo tiempo su escape de éste conforman —y confirman— el carácter paradójico al que la conjugación entre los autobiográfico y lo ensayístico dan lugar en la obra de Téllez. En otras palabras:

El yo narrativo, que en efecto es un yo ficcionalizado, hecho textualmente a base de palabras y en muchas ocasiones de cara a un lector, es uno de los yoes del sujeto principal, y nunca puede independizarse en su totalidad. En

última instancia, siempre hay una relación referencial entre Yo autor y Yo narrativo. (p. 111)

Por último, cabe resaltar que esta mirada de la autorialidad que se desprende del análisis de la obra de Téllez, sustentada en la reciente perspectiva que nos propone Luque Amo en el avance teórico-literario del estudio del diario, da lugar a nuevas posibilidades de análisis y a trazar nuevos derroteros en el estudio de la obra del autor que nos ha ocupado a lo largo de este trabajo. Si bien esta mirada a la autorialidad es un acercamiento que busca abrir y despertar el interés en el estudio crítico de un autor como Hernando Téllez —al igual que los temas por los cuales hemos pasado revista en este capítulo—, no descartamos otras posibilidades que se puedan derivar del análisis que hemos hecho, entendiendo que el camino, que estuvo sin recorrer durante más de seis décadas, apenas empieza nuevamente a retomarse. No obstante, puesto que el objetivo de este trabajo se ha delimitado a evidenciar y proponer posibles aristas en dicho recorrido, pasaremos a las conclusiones dejando abiertas las posibilidades de continuar el trabajo sobre uno de los críticos colombianos más destacables que, paradójicamente —figura que nos ha acompañado a lo largo de este trabajo—, ha sido olvidado por la crítica.

CONCLUSIONES

Uno de los grandes intereses de este Trabajo de Investigación ha sido el de rescatar un autor y una obra marginados durante muchas décadas por la crítica literaria y la academia en Colombia: Hernando Téllez y su *Diario*. Por esta razón, hemos hecho énfasis en la importancia de la figura de este autor que, a través de su arduo y prolífico trabajo como periodista, crítico y ensayista, contribuyó a consolidar un campo autónomo para el desarrollo del ensayo en el país, continuando la labor que Baldomero Sanín Cano comenzó. En este sentido, el recorrido que hemos realizado a lo largo de estos capítulos tuvo como objetivo analizar de qué manera el discurso de Téllez en su *Diario* (1946) se ubica en un lugar fronterizo entre ensayo y escritura autobiográfica, a partir del diálogo entre las distintas teorías que hay sobre estas formas escriturales.

Así, la intención de redimir tanto al autor como a la obra se consolidó en el primer estadio de esta investigación al evidenciar la doble naturaleza de la escritura telleciana. Debido a esto, no podemos concluir este trabajo sin antes hacer énfasis en el valor teórico que tiene, para futuras investigaciones sobre el tema, el diálogo entre las distintas teorías literarias que han posibilitado realizar una lectura más compleja y reactualizada de la obra de Hernando Téllez, puesto que fue desde este posicionamiento que el abordaje de la obra adquirió dimensiones y rutas antes inadvertidas en los escasos acercamientos que existen sobre este autor. Teniendo en cuenta esto, presentamos a continuación las respectivas conclusiones derivadas de esta investigación.

En primer lugar, la lectura que hemos propuesto del *ensayo en el espacio biográfico*, siguiendo los postulados de Leonor Arfuch y Liliana Weinberg, nos posibilitó hacer explícitas las relaciones que encontramos entre ensayo y escritura autobiográfica, uno de los

temas centrales de este trabajo. De esto colegimos que para avanzar en el estudio teórico del ensayo en relación con otras formas de escritura es necesario atender a nuevas miradas que actualicen las condiciones de inteligibilidad de los textos, las cuales permitan, en su dinamismo, cuestionar y actualizar las lecturas de una tradición ensayística que se ha soportado en la hegemonía de una intelectualidad occidental superior, lo cual nos da lugar a la revalorización de nuestros saberes y observar las dinámicas del ensayo más allá de categorías reduccionistas que no nos permiten observar la complejidad y la heterogeneidad de obras como la que abordamos acá.

Luego, desde una lectura de la tradición ensayística colombiana y latinoamericana, se dieron algunas pautas sobre el concepto de identidad, con el fin de observar las dinámicas del ensayo en nuestro continente, de las cuales Hernando Téllez se aleja, siendo un asiduo crítico de lo que él denominó el “caso latinoamericano”. Por esta razón, afirmamos que el autor se ubica dentro de una práctica que hemos denominado insular en el ensayo colombiano, puesto que su ruptura con dicha tradición comenzó a delinear formas de ensayar más cercanas al subjetivismo y al intimismo propios de las escrituras autobiográficas. Esta voluntad de romper con la tradición, desde nuestro punto de vista, es la que posibilita la consolidación de una identidad narrativa capaz de abarcar ambos registros en la hibridación genérica que nos presenta el autor en su obra.

En segundo lugar, una vez se analizaron las implicaciones que se derivan de las relaciones del ensayo con la escritura autobiográfica, no podíamos dejar de lado los aportes teóricos que se han realizado sobre el diario literario, puesto que el nombre que Téllez da a su obra, así como el prólogo a la misma, son indicios de una intención que se torna frustránea en la medida que nuestro autor no puede dejar de señalar la imposibilidad de trazar una frontera bien delimitada entre lo que es materia pública y lo que es materia privada en la

escritura. Así las cosas, la perspectiva que nos brindó Béatrice Didier sobre el diario en tanto forma abierta nos permitió explorar las posibilidades ensayísticas en el diario, acercarnos a una definición de la obra de Téllez como *dietario* y deducir que, si el ensayo se nos presenta como una forma archigenérica por su capacidad prometeica, el diario se relaciona con esta capacidad del ensayo por lo menos en su forma miscelánea que le permite albergar distintas tipologías textuales dentro de su difícil clasificación dentro de los géneros literarios.

Lo anterior nos permitió responder varias de las preguntas de investigación para acercarnos a la confirmación de nuestra hipótesis, pues al descubrir que la hibridación entre ensayo y escritura autobiográfica en la obra de Téllez se concilia a partir de la capacidad archigenérica que tienen ambas formas escriturales y que el autor recurre a dicha hibridación debido a las posibilidades expresivas que la conjugación de estas formas le brindan, nos damos cuenta que Téllez problematiza la forma del diario omitiendo de manera intencional sucesos cronológicos de su intimidad para presentarse como un observador que ensaya sobre el mundo que lo rodea desde un posicionamiento autorreferencial. Esta problematización se presenta, desde nuestra perspectiva, a través de las pautas de lectura que el autor nos entrega en su prólogo y que no tienen otra función que la voluntad de confundir el estatuto genérico de su obra.

Así, es posible reiterar que la identidad narrativa en la obra de Téllez se construye a partir de dos voluntades que configuran su texto: una *voluntad ensayística* y una *voluntad autorreferencial*, las cuales se manifiestan de manera explícita en la mayoría de los textos que ubican la voz narrativa en los deícticos *yo-aquí-ahora* y en la mirada contemplativa del mundo que complementan el discurso autorreferencial con el discurso ensayístico en cada texto. Por lo tanto, es desde estas condiciones de inteligibilidad que podemos entender el carácter híbrido de la obra y ese lugar fronterizo en el cual nos sitúa el autor.

En tercer lugar, el hecho de responder a las preguntas que nos propusimos al principio de este trabajo nos brindó la posibilidad de confirmar nuestro primer acercamiento tentativo con la hipótesis, lo cual nos permite concluir, en términos generales, que Hernando Téllez es uno de los escritores colombianos pioneros en confundir el estatuto genérico de su obra —la cual cabalga entre el diario y el ensayo— y de problematizar las barreras que las marcas genéricas le imponen a la escritura, resaltando de esta manera que todo acto de escritura se realiza desde la subjetividad, aun cuando no lo veamos de manera explícita debido al arsenal de recursos que los autores utilizan para entablar pactos de lectura que desdibujan estas intenciones.

De esta manera Téllez, consciente de las correspondencias que existen entre espacio público y espacio privado en la escritura, propone a sus lectores un pacto de lectura que, como hemos mostrado, se torna ambivalente desde el prólogo a la obra, donde el autor nos demuestra su particular perspectiva sobre la escritura. Por lo tanto, el autor, al presentar su obra como un “diario”, busca establecer con el lector una relación de intimidad que luego —como nos damos cuenta al leerlo— es un pretexto para ensayarse a sí mismo, sin la pretensión de darnos a conocer los detalles cronológicos de su vida, sino como un observador del mundo con una *voluntad autorreferencial* y una *voluntad ensayística* explícitas.

Por último, no podemos culminar estas conclusiones sin antes señalar los posibles derroteros por los cuales las futuras investigaciones sobre la obra de Hernando Téllez pueden continuar. Por esta razón, el último capítulo de este trabajo tuvo la intención de esbozar algunas perspectivas de análisis que, a partir de los hallazgos realizados, nos permitieron proponer tres acercamientos desde las teorías de la escritura autobiográfica y las teorías del ensayo, en el siguiente orden: las paradojas del ensayo —planteadas por Liliana Weinberg—, la ruptura de fronteras entre lo íntimo y lo público —como transgresión a la tradición

ensayística del continente— y, por último, la figura del autor como artífice o demiurgo detrás de la construcción de una obra híbrida como *Diario*.

La primera aproximación nos permitió revelar que, en el carácter fronterizo de la escritura telleciana, la figura de la paradoja adquiere relevancia, más allá de interpretarla como simple contradicción, en la medida que nos permite abordar la heterogeneidad de la obra y develar las complejas relaciones que se conjugan entre representación, punto de vista, lector y destinación, sobre las cuales se delimitó nuestro acercamiento por cuestiones de espacio. Sin embargo, estas relaciones paradójales en la obra no se limitan a las señaladas por nosotros pues, siguiendo lo planteado por Weinberg, es posible analizar la obra de Téllez a la luz de aspectos como *la paradoja de la situación, la paradoja de la particularidad, la paradoja de la enunciación, la paradoja de la prosa o la paradoja de la tipicidad de lo único*, entre otras que pudieran revelarse en un análisis más exhaustivo.

La segunda aproximación nos permitió evidenciar de qué manera Hernando Téllez se encuentra en un cambio de paradigma en la representación del ‘yo’ y la figura autoral a la cual han dado lugar la proliferación de las escrituras autobiográficas en las últimas décadas. En este sentido, la indefinición de los ámbitos público y privado en la contemporaneidad nos advierte de la necesidad continuar explorando las complejas relaciones que se entretajan en obras en las cuales estos ámbitos se desdibujan y dan lugar a un cuestionamiento de las tipologías textuales, como es el caso de la obra que nos ocupó a lo largo de este trabajo.

Por último, la figura del autor, que se encuentra en el cambio de paradigma señalado —denominado por muchos autores como el giro subjetivo en la escritura— adquiere otras connotaciones que van más allá de la ya superada *muerte del autor* postulada por los estructuralistas. Esta nueva relevancia que adquiere el autor en el estudio de las escrituras autobiográficas, más allá de devolverle la hegemonía perdida a la figura del autor, nos brinda

la posibilidad de analizar las complejas relaciones que se derivan de los análisis literarios que se realizan desde ámbitos que contemplan las diversas relaciones entre *autor/narrador/personaje* con un *destinatario/lector* activo que reactualiza constantemente sus condiciones de inteligibilidad y se acerca a la obra de manera activa en diálogo con una tradición que puede ser leída desde múltiples ámbitos, trabajo en el que aún tenemos un largo camino por recorrer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aínsa, F. (2014). *Ensayos*. Venezuela: Ediciones El otro, el mismo.
- Alberca, M. (2000). *La escritura invisible. Testimonios sobre el diario íntimo*. Oiartzun: Sendoa.
- Amícola, J. (2007). *Autobiografía como autofiguración*. La Plata: Betriz Viterbo Editora.
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ariza Trinidad, E. (2015). *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales: Híbrido*. Madrid.
- Barthes, R. (2006). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2009). *Diario de duelo*. Barcelona: Paidós.
- Bernardot, M. y. (2014-2016). Notes sur l'hybridité. *REVUE Asylon(s)*(13). Obtenido de <http://www.reseau-terra.eu/article1327.html>
- Blanchot, M. (1996). El diario íntimo y el relato. *Revista de Occidente* (182-183), 47-55.
- Borges, J. L. (2007). *Poesía completa*. Barcelona: Destino.
- Caballé, A. (1996). Ego tristis (El diario íntimo en España). *Revista de Occidente* (182-183), 99-120.
- _____. (2015). *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español*. Sevilla : Fundación José Manuel Lara.
- Casas, A. (1999). Breve propedéutica para el análisis del ensayo. En R. Álvarez, & D. Vilavedra, *Cingidos por unha arela común. Homenaxe ó Profesor Xesús Alonso Montero*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. Obtenido de <https://www.ensayistas.org/critica/ensayo/casas.htm>
- Didier, B. (1991). *Le journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Erazo Mesa, A. (2019). Acercamiento genealógico a la noción de La muerte del autor. *Poligramas*(49), 275-296. Obtenido de <https://poligramas.univalle.edu.co/index.php/poligramas/article/view/8827/12136>
- Galeano Sánchez, J. C. (2011). El género ensayístico: autofiguración y autorrepresentación de la niñez en Diario de Hernando Téllez. *Estudios de Literatura Colombiana*(29), 99-122. Obtenido de <https://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/view/12913/11630>

- García Berrio, A., & Huerta Calvo, J. (1999). *Los géneros literarios: sistemas e historia (una introducción)*. Madrid: Cátedra.
- Giraldo Quintero, E. (2012). Autorretrato y viaje interior en el ensayo literario colombiano del siglo XX: Fernando González y Hernando Téllez. *Perífrasis*, 3(5), 49-64. Obtenido de <https://revistaperifrasis.uniandes.edu.co/images/vol%203%20n%205%20ar%203.p>
- _____ (2014). *La poética del esbozo: Baldomero Sanín Cano, Hernando Téllez, Nicolás Gómez Dávila*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Gómez Martínez, J. L. (1992). *Teoría del ensayo*. México: UNAM. Obtenido de <https://www.ensayistas.org/jlgomez/estudios/Teoria-del-ensayo-1992.pdf>
- González Keelan, S. (2018). "Hernando Téllez (1903-1966): apuntes para una biografía". *Revista Iberoamericana*, 84(262), 25-41. Obtenido de <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/7575>
- Hall, S. (2010). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Envío editores; Instituto de Estudios Peruanos; Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar. Universidad Javeriana; Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Hall, S., & Du Gay, P. (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hierro, M. (1999). La comunicación callada: reflexión teórica sobre el diario íntimo. *Mediatika: cuadernos de medios de comunicación*(7), 103-127. Obtenido de <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/mediatika/07/07103127.pdf>
- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Luque Amo, Á. (2016). El diario personal en la literatura: teoría del diario literario. *Castilla. Estudios de Literatura*, 7, 273-306. Obtenido de <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/315/317>
- _____ (2018). El Yo del diario literario: apuntes para una fundamentación teórica. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios* (16), 93-114. Obtenido de <http://www.impossibilia.org/index.php/impossibilia/article/view/252>
- _____ (2018). La construcción del espacio íntimo en el diario literario. *Revista Signa* (27), 745-767. Obtenido de <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/18828>
- Montaigne, M. (2018). *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*. (J. B. Brau, Ed.) Barcelona: Acantilado.
- Picard, H. R. (1981). El diario como género entre lo íntimo y lo público. *1616 : Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, IV, 115-122. Obtenido

- de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-diario-como-gnero-entre-lo-ntimo-y-lo-pblico-0/>
- Pratt, M. L. (1998). "Don't interrupt me": The Gender Essay as Conversation and Countercanon. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 4, 85-101. Obtenido de <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/59/60>
- Puertas Moya, F. (2003). *La escritura autobiográfica en el siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet*. [tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia]. Obtenido de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-escritura-autobiografica-en-el-fin-del-siglo-xix-el-ciclo-novelistico-de-pio-cid-considerando-como-la-autoficcion-de-angel-ganivet--0/>
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad-razionalidad. En H. Bonilla (Comp.), *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas* (págs. 437-447). Bogotá: Tercer Mundo / Flacso / Libri Mundi.
- _____ (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y America Latina. En E. Lander, *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (págs. 777-832). Buenos Aires: CLACSO. Obtenido de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>
- Ramos-Izquierdo, E. (2005). De lo híbrido y de su presencia en la novela mexicana actual. *Les Ateliers du SAL*, 59-104. Obtenido de <https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2015/12/01-hybrideweb.pdf>
- Ratté, E. H. (1940). *A comparison of the essays of Montaigne and Bacon*. [tesis de Maestría, Universidad de Boston]. Obtenido de <https://hdl.handle.net/2144/8657>
- Ricoeur, P. (1996). *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI.
- Rincón, C. (2016). "El crítico literario con quien se aprendió a leer". En H. Téllez, *Crítica literaria I. 1936 - 1947* (págs. 13-69). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Salazar Escalante, J. (2005). "El ensayo latinoamericano: tradición y transgresión". *Anatomía de la crítica*. Obtenido de https://www.academia.edu/604644/El_ensayo_latinoamericano_tradici%C3%B3n_y_transgresi%C3%B3n
- Salazar Martínez, C. A. (2012). El olvido en Hernando Téllez: una mirada desde la autofiguración. *Escritos*, 20(44), 139-153. Obtenido de <https://revistas.upb.edu.co/index.php/escritos/article/view/1118>
- Salazar Martínez, C. A., & Galeano Sánchez, J. C. (2011). La infancia vista desde la autofiguración y la autorrepresentación en Diario de Hernando Téllez. *XVII Congreso de la Asociación de Colombianistas*. Obtenido de

https://www.researchgate.net/publication/302694351_La_infancia_vista_desde_la_a_utofiguracion_y_la_autorrepresentacion_en_Diario_de_Hernando_Tellez

- Skirius, J. (Comp). (2004). *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Téllez, G. (2018). "Hernando Téllez". *Revista Iberoamericana*, 84(262), 19-23. Obtenido de <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/7574/7686>
- Téllez, H. (2003). *Diario*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- _____. (2016a). *Crítica literaria I. 1936-1947*. (C. Rincón, Ed.) Bogotá: Serie Páramo. Instituto Caro y cuervo.
- _____. (2016b). *Crítica literaria II. 1948-1956*. (C. Rincón, Ed.) Bogotá: Serie Páramo. Instituto Caro y Cuervo.
- _____. (2016c). *Crítica literaria III. 1957-1967*. (C. Rincón, Ed.) Bogotá: Serie Páramo. Instituto Caro y Cuervo.
- Urriago Benítez, H. (2007). *El signo del centauro: variaciones sobre el discurso ensayístico de Baldomero Sanín Cano*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
- _____. (2011). El crítico internacional: Baldomero Sanín Cano, el ensayo y la crítica de la cultura. *Entreartes* (10), 76-83. Obtenido de <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/handle/10893/2241/EL%20CRITICO%20INTERNACIONAL.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Vélez, J. A. (2000). *El ensayo: entre la aventura y el orden*. Bogotá: Taurus.
- Weinberg, L. (2001). *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2007). *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI Editores.
- Zapata, J. (2011). Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor. *Lingüística y Literatura*(60), 35-58. Obtenido de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/lyl/article/view/12545>