

**El género ensayístico: autofiguración  
y autorrepresentación de la niñez en *Diario*  
de Hernando Téllez\***

**The Essay: Self-Figuration  
and Self-Representation of the Childhood  
in *Diario* by Hernando Téllez**

***Juan Camilo Galeano Sánchez***  
**Universidad Eafit**

*Recibido: 13 de septiembre de 2011. Aprobado: 5 de octubre de 2011*

**Resumen:** al ser el ensayo uno de los géneros literarios menos explorados en la actualidad en Colombia, el presente artículo busca revisar sus cualidades estructurales y de fondo mediante su caracterización teórica y el análisis de dos de sus componentes fundamentales: la autofiguración y la autorrepresentación. Para poner a prueba esta revisión, se parte de aquellos ensayos del texto *Diario*, del escritor bogotano Hernando Téllez, que aluden directamente a la figura del infante para determinar la relevancia de la exposición de sí mismo en aras de generar opiniones de distinta índole en la recepción de la obra.

**Descriptores:** Téllez, Hernando; *Diario*; autofiguración; autorrepresentación; ensayo; infancia en la literatura.

---

\* El presente artículo es resultado de la investigación “La autofiguración en la obra ensayística de Fernando González y Hernando Téllez”, realizada por el Semillero Investigativo en Hermenéutica y Literatura, del Departamento de Humanidades de la Universidad Eafit en el año 2011.

**Abstract:** as the essay is one of the literary genres that are currently less explored in Colombia, this article seeks to revise its structural characteristics and background through its theoretical characterization and the analysis of two of its main components: self-figuration and self-representation. In order to test this review, the essays included in the text *Diario* by Bogotá's writer Hernando Téllez are approached. Those texts directly refer to the figure of the infant to determine the relevance of exposing himself in order to generate different points of view according to the reception of the work.

**Keywords:** Téllez, Hernando; *Diario*; self-figuration; self-representation; essay; childhood.

## Introducción

Uno de los más destacados literatos de Colombia, Hernando Téllez, ha venido cayendo lentamente en el olvido en la academia nacional. El motivo principal de este infortunio es, tal vez, que el autor bogotano dedicó su vida literaria a la escritura de un “género menor” que solo ahora viene a generar interés en las escuelas de humanidades: el ensayo. El presente artículo se propone reivindicar la obra del autor a partir de un estudio de caso, su texto *Diario*. Para el efecto, se aborda una revisión del ensayo como género literario, enfatizando en sus características propias y, por ende, en aquellas que lo diferencian de las demás manifestaciones, particularmente las escritas en primera persona, que se enmarcan dentro de lo postulado por José Luis Gómez Martínez y Theodor Adorno, entre otros autores. A continuación se ubican en dos aspectos de fondo del texto ensayístico la autofiguración y la autorrepresentación, sobre las cuales se presenta una propuesta teórica a partir de lo postulado por John Sturrock, Paul de Man, Robert Folkenflik y Michel Foucault. Se finaliza con una reflexión en torno a la figura de la infancia en diez ensayos seleccionados de la obra aludida. Se propone como objetivo principal el rastreo de elementos autofigurativos y autorrepresentativos dentro del ensayo y, como objetivos secundarios, descubrir, primero, la incidencia de las influencias literarias de Téllez en su producción propia; segundo, analizar los elementos referenciales de los que se vale el autor para revelar su pensamiento en los ensayos y, tercero, concluir sobre la prevalencia de la autofiguración o de la autorrepresentación en los textos analizados.

## Una aproximación al ensayo como género literario

No existe en la academia palabra más manoseada y malentendida que ‘ensayo’; no existe tampoco un precedente que explique la razón por la cual ‘ensayo’ se convirtió en un “concepto saco” en el que caben todo tipo de escritos cuyo autor no tiene el nivel de conocimiento necesario para realizar un tratado.<sup>1</sup> El género ensayístico, acrisolado en la literatura universal desde hace más de cuatrocientos años, tiene su propia teoría y sus propias características que lo distinguen de cualquier otro tipo de escrito afín. Sea esta claridad previa un acicate para hacer una primera delimitación del objeto de estudio del presente artículo: se hablará del ensayo como escrito literario.<sup>2</sup>

Históricamente se ha dicho que el ensayo fue inaugurado a mediados del siglo XVI por Michel de Montaigne, y que los ecos de su obra fueron recogidos por Francis Bacon. Aunque es posible decir que el género ensayístico —por los constantes devaneos de los escritores con otros géneros que pueden resultarle próximos, como el diario, la autobiografía o el epistolario— hunde sus raíces hasta las obras de Agustín de Hipona, tales raíces podrían ir, incluso, hasta la Grecia antigua, en el entendido de que la cavilación filosófica puede considerarse como la forma más primitiva de, como dice Montaigne, “ensayar”.<sup>3</sup> Sea cual fuere el momento de su origen, lo cierto es que el ensayo no ha venido a ser objeto de teorización o análisis sino hasta tiempo muy reciente, y por un número bastante limitado de autores,<sup>4</sup> cuyos apuntes sobre el particular, sin demeritarlos, llegan solamente hasta la caracterización del escrito ensayístico sin tratar

---

1 Se ha llegado al punto de considerar “ensayos” los trabajos de un estudiante de educación media, los escritos de resultados parciales de una investigación o el texto de los discursos de plaza pública. No se ha tenido en cuenta que tales escritos requieren de un calificativo especial para distinguirlos del ensayo como género literario. El trabajo del estudiante y el del investigador son ensayos académicos y el texto del discurso puede ser un ensayo político, pero no simplemente ensayos.

2 Se parte de la base de que hablar de “ensayo literario” no solo resulta redundante, sino contradictorio: el ensayo es un género literario por antonomasia, denominarlo ensayo literario resultaría tan absurdo como decir novela literaria o cuento literario.

3 Sin llegar hasta el extremo de decir que todo texto filosófico es ensayístico, de hecho, solo en esta época puede hacerse esta comparación, por cuanto en la filosofía antigua lo que hacía el filósofo era expresar su manera de pensar sin referirse específicamente a un objeto de estudio y sin elaborar un lenguaje deliberadamente técnico en la construcción textual (el filósofo antiguo es la génesis del lenguaje técnico).

4 Entre ellos se encuentran Theodor Adorno (Fráncfort, 1903-Vieja, 1969), Georg Lukacs (Budapest, 1885-1971) y José Luis Gómez Martínez (Soria, 1943).

aspectos de fondo. Así, la construcción de una teoría pura y definitiva del ensayo aún se encuentra lejos de ocurrir, aunque existen aproximaciones al respecto.

Vale la pena, de todas formas, hacer una aproximación a las características del género. Como cualquier texto literario, el ensayo tiene unos aspectos formales y unos aspectos de fondo. El primero y más relevante de los aspectos formales es que el ensayo se encuentra, en todos los casos, escrito en prosa, pero a diferencia de los demás géneros prosaicos (con excepción del poema en prosa), el ensayo no precisa llevar una continuidad histórico-narrativa dentro de sí mismo ni con respecto a los ensayos con los que conforme una colección. Esta característica se hace evidente al considerar uno de los elementos propios de cualquier texto en prosa, la digresión, que para el caso en estudio se convierte en un ensayo dentro del ensayo que puede llevar al autor a dar cientos de rodeos antes de retomar el hilo discursivo inicial. Deriva de esto, necesariamente, en que la extensión del ensayo varía: de la misma manera en que puede ser amplio como los *Ensayos* de Montaigne (1987), superiores siempre a veinte páginas, puede ser corto como los de Hernando Téllez, que nunca superan las siete.

Resulta connatural al ensayo que sea escrito en primera persona, puesto que, como se verá más adelante, es la figura del autor la que se proyecta detrás de cada una de las líneas escritas. No obstante, en este punto es menester hacer consideraciones especiales sobre los conceptos de exordio, contenido y tema. El exordio, entendido como la *invitación* que brinda el escritor al lector para que atienda su obra y que, en el caso específico del ensayo, le advierte de antemano que no espere encontrar respuestas definitivas o certeras en él, marca una dimensión especial del texto ensayístico, y es que su autor solo se responsabiliza por lo que dice y lo que sabe; aquello que ignora, o sobre lo que le asaltan las dudas, simplemente lo bordea o lo deja enunciado. En este orden de ideas, el contenido del ensayo nunca abarcará todo lo que se puede decir respecto de un objeto determinado ni pretenderá hacerlo; de hecho, ni siquiera buscará poner en crisis, probar o contradecir, solo expresar la personalísima posición que tiene el autor respecto del asunto tratado. Frente a esto, resulta innecesario decir que el tema del ensayo es completamente libre, que no está sujeto a un método o técnica determinada y que será tan erudito como su autor quiera que sea.<sup>5</sup>

---

5 Gómez Martínez rechaza que se considere al ensayo como un hermano menor del tratado, por no encontrarse a la altura de su erudición (1992: 17). En este punto se discrepa de lo dicho

Con la posibilidad de romper la unidad temática y de hacer digresiones, otra de las particularidades del ensayo es su discontinuidad. La división capitular o el lugar donde se pone el punto final son artificiosos. Para el ensayista, un tema puede agotarse en un solo renglón o permear todos los escritos que realice después; el único compromiso que adquiere como escritor es con su propio estilo y con la libertad creativa que el género le procura.

Con todo, esto no quiere decir que el ensayista se anquilese en una perspectiva unidimensional y anárquica de lo que concibe temáticamente; el ensayo enfrenta la cosmogonía del autor con la realidad del mundo que le rodea, permitiéndole ir al pasado para actualizar una situación consumada o adelantarse a su tiempo para analizar lo que se ha dado en llamar *futurible*, siguiendo a Adorno: “[El ensayo] no empieza por Adán y Eva, sino por aquello de que quiere hablar, dice lo que a su propósito se le ocurre, termina cuando él mismo se siente llegado al final, y no donde no queda ya resto alguno” (1962: 12).

Para hablar de las características de fondo del ensayo, es posible partir de la premisa de Echeverri: “[el ensayo] crea desde sí mismo —desde el lenguaje— una existencia autónoma; esta autonomía consiste en desprenderse paulatinamente de la referencialidad para entrar en la significación intratextual” (2005: 20). El ensayo, a pesar de encontrar (formalmente) un asidero menos ficticio que la novela o el cuento en las propias vivencias del autor, no deja de crear un mundo propio, mundo en el que se pueden encontrar resemantizaciones de significantes o extrapolaciones de significados y que, en cualquier caso, conlleva a la exaltación de la humanidad de quien escribe, de suerte que quien lee un texto de este género no solo se está adentrando en una especie de poética de su autor, sino que está penetrando en su psique con toda autorización. Así las cosas, el ensayista valida al mundo como su interlocutor, y espera que este le crea, renunciando a mostrarse demasiado severo en aquellos aspectos que puedan ir en detrimento de la universalidad de su escrito. No busca, en ningún caso, adherencia a sus posiciones.

---

por el español; ensayo y tratado no son siquiera comparables: el objeto de estudio del ensayo es infinito, pues aun cuando se refiera a una persona, cosa o lugar, siempre estará en libertad de pasar a otro asunto sin tener que explicar por qué. El objeto de estudio del tratado, al contrario, no puede ser otro que aquel con que se ha comprometido; las digresiones debilitan su estructura argumentativa.

En consecuencia con lo anterior, el ensayo es susceptible, como una obra de arte, de ser valorado estéticamente y artísticamente. En el nivel artístico se encontrarían los valores adoptados por el ensayista para la construcción de su texto y la manera en que estos se articulan para la producción de un objeto susceptible de ser apreciado por otra persona; en este estarían, entonces, el uso de figuras retóricas, la descripción de espacios, incluso, la personificación de los sentimientos de quien escribe. En el nivel estético, y desde un punto de vista más pragmático, se encontrarían los factores internos y externos del ensayista que determinan la adecuación específica de todos los elementos del ensayo. Es, por supuesto, en este nivel donde se encuentra el filón interpretativo del ensayo y desde el que se puede analizar al ensayista desde la autofiguración y la autorrepresentación, como se verá más adelante. Sin embargo, es importante tener este aspecto en cuenta desde ya porque la verdad más incontrovertible sobre el ensayo es que, en su devenir histórico, ha permitido en distintos escenarios la consolidación de todo tipo de identidades en virtud de la exposición que en cada una de sus líneas hace el autor sobre sí.<sup>6</sup>

Para cerrar esta caracterización, es importante señalar que la voz del ensayista no es siempre la misma a lo largo de su escrito: de la misma manera en que puede relatar cuando precisa presentar una anécdota en su texto, puede quedarse en la simple enunciación de sus opiniones sin llegar a tomar parte activa o vivencial dentro de ellas. Claridad meridiana debe hacerse en que el ensayista, por más que lo intente, nunca puede ser narrador (o al menos no como este se encuentra concebido dentro de los textos de ficción) porque él es su propia historia<sup>7</sup> y no una parte de ella. A esto puede sumarse que el ensayo, al no tener una estructura determinada, no precisa seguir una línea diegética, característica esencial de la novela y del cuento. Es importante, de todas maneras, anticipar que el análisis de la autofiguración y la autorrepresentación en el texto ensayístico proviene de estudios que se han hecho de escritos como la autobiografía, el diario y las memorias, textos que, en muchos casos, siguen procesos escriturales lineales sin que ello llegue a afectar su condición confesional.

---

6 A modo de ejemplo, Gómez Martínez considera como grandes exponentes del género ensayístico a Bello, Bolívar y Martí, entre otros (1992: 18). Imposible dudar de la influencia que estos ejercieron sobre la identidad iberoamericana.

7 En toda su complejidad, con sus emociones, sus relaciones con otros, sus opiniones, sus significados.

Con todo lo considerado anteriormente, se puede decir que el ensayo es un escrito en prosa, generalmente en primera persona, en el que el autor expone sus puntos de vista a partir de percepciones de la realidad que lo rodea, sin necesidad de desplegar un aparato técnico, científico o diegético al respecto y comprometiéndose con su receptor solamente a serle sincero. De su condición íntima se derivan dos de los aspectos de fondo más importantes del género: la autofiguración y la autorrepresentación.

### **La autofiguración y la autorrepresentación: el yo desde dos puntos de vista**

Dice Michel Foucault: “Ocuparse de uno mismo no constituye simplemente una condición necesaria para acceder a la vida filosófica [...] sino que [...] se ha convertido en el principio básico de cualquier conducta racional” (1987: 34). Decir que el ser humano es egoísta, egocéntrico y ególatra por naturaleza es una verdad de Perogrullo. La condena social que existe en los contextos demasiado permeados por la religión hacia todo aquello que se oponga al concepto de *generosidad* ha hecho que la primera persona, aun en la literatura, haya terminado por convertirse en un tema tabú, y que sea tachada con el prejuiciado rótulo de narcisismo cuando esta se ocupa de algo distinto a la experiencia mística. Se hace hincapié sobre este último punto porque, si en líneas previas se ha tratado de rastrear la génesis del texto ensayístico, antes de empezar a hablar de autofiguración y autorrepresentación es importante hacer alguna referencia al surgimiento del escrito autobiográfico.

Los orígenes de las memorias o la autobiografía<sup>8</sup> son discutibles; sin embargo, las que más relevantes han resultado para la posteridad, al menos en el mundo occidental, son las escritas por santos místicos o fundadores de congregaciones religiosas que, en aras de dejar testimonio de su percepción del mundo, dedicaron cientos de líneas a hablar de sus vivencias,

---

8 Para efectos del tema a tratar aquí, se parte de la base de que las expresiones pueden ser usadas como sinónimas a pesar de que estructuralmente puedan tener diferencias: mientras que la autobiografía se escribe una vez y con la intención de que su aparición se dé de manera generalmente póstuma a la vida de su autor, las memorias se pueden extender a lo largo de varias ediciones y aparecer en cualquier momento de la vida de quien las escribe; mientras que la autobiografía pretende solamente iluminar los aspectos más relevantes de la vida de su autor, las memorias, al ser escritas “sobre la marcha”, tienden a ser más detalladas y generosas temáticamente.

abordándolas a partir de la experiencia compartida con la divinidad<sup>9</sup> bajo el presupuesto de que solo de esta manera podía el hombre acercarse al Altísimo y, a su vez, acercar a los hombres a este último.<sup>10</sup> Es esta una causa posible para que la escritura en primera persona haya terminado falsamente reservada a personalidades consagradas al servicio religioso y no se hubiera extendido entre todas aquellas personas que simplemente quisieran escribir sobre sí mismas, situación latente en que muchos de los grandes pensadores del Renacimiento o la modernidad prefirieron dejar su legado al mundo en tratados y escritos filosóficos, políticos, éticos o jurídicos, a despecho de hablar de sí mismos y de su paso por la Tierra. La situación en la actualidad, por supuesto, es distinta: la escritura autobiográfica se ha convertido en un negocio bastante rentable para las casas editoriales que, tal vez merced a la “cultura del *reality*”, han entendido que el público lector quiere adentrarse en la intimidad de las demás personas y juzgarlas desde ahí sin necesidad de pedirles permiso.

Para el tema del presente acápite, es necesario partir de esta distinción: puede llegarse a considerar que, al ser una manifestación de la conciencia de su autor y encontrar algún fundamento en la realidad por él vivida, todo texto (aun técnico o científico) conlleva una autofiguración y una autorrepresentación implícita; empero, como se verá más adelante, las categorías antedichas solo pueden presentarse en textos escritos en primera persona que, refiriéndose sin mediación a su autor, den cuenta de su personalísima forma de ver el mundo. De otro lado, es importante tener claro que, a pesar de que se puedan rastrear la autofiguración y la autorrepresentación en otros textos, analizarlos dentro del texto ensayístico se legitima en la medida en que es tanta la libertad del autor para proyectarse en su interior que el intérprete tiene que hilar muy fino para distinguir cuándo el autor se está comprometiendo con lo que afirma y cuándo está tomando con ello la (no siempre) sana distancia de la simple opinión.

Para hablar de autofiguración en el ensayo, y en la literatura en general, puede partirse de la obra de Paul Ricœur y, específicamente, de los libros *Sí mismo como otro* (1996), *La historia, la memoria y el olvido* (2004) y

---

9 Bajo esta ideología se redactaron textos que en la actualidad hacen parte del canon universal como *Las Moradas* (Santa Teresa de Ávila, c. 1577) y las *Confesiones* (San Agustín de Hipona, c. 398) e incluso algún eco se hizo en Colombia con *Historia de las misericordias de Dios en un alma* (Laura Montoya Upegui, 1971).

10 En otras palabras, si nadie se encontraba por encima de la voluntad de Dios, nadie podía decir “yo” sin hablar de Él primero.



*Camino de reconocimiento* (2005), desde los cuales se puede arriesgar una definición de la categoría anotada: 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. No obstante, esta definición es insuficiente si no se hace referencia al lenguaje en el que se expresa el ensayista. Es justamente en este punto en el que es preferible teorizar desde el escrito en primera persona en general, y la autobiografía en particular, para concluir respecto de esa representación observada por el autor a través de ojos ajenos. De entrada, obliga decir que las diferencias entre la autobiografía y el texto ensayístico, al menos en el plano formal, son múltiples y que, desde un punto de vista extremo, podrían constituir entidades no susceptibles de comparación; con todo, en sus aspectos de fondo, ambos tipos de obra comparten tantas similitudes que no es necesario ahondar demasiado dentro del lenguaje autobiográfico para encontrar aspectos que resulten relevantes en el análisis de la autofiguración en el ensayo.

Para la lectura cruzada de estos temas, se ha recurrido a *The Language of autobiography. Studies on the first person singular* de John Sturrock (2010), *Autobiography as a de-facement* de Paul de Man (1979) y a la introducción de *The culture of autobiography. Constructions of self-representation* de Robert Folkenflik (1993). Un primer acercamiento entre la autofiguración y la autobiografía se da en su nivel interpretativo: en ninguno de los dos se puede confiar en la fidelidad con la que el autor ha consignado los datos que expresa en el texto, ya que estos constituyen su personal punto de vista sobre hechos, personas o lugares que se encuentran en su pasado y, en su concepto, merecen ser redivivos. En otros términos, si lo que el lector busca es el dato preciso, la mirada concreta o el aporte real, deberá buscarlos en otra parte porque ni en el ensayo ni en la autobiografía los va a encontrar. En este orden de ideas, recurrir al contexto histórico en el que se produce el texto (a menos que él mismo lo traiga a cuento y en cuyo caso solo será relevante en la medida en que sirve como medio de contraste) para valorar su veracidad o mendacidad puede resultar tentador, pero peligroso, porque lo único que arroja el ensayo son apreciaciones subjetivas respecto de un determinado hecho. Cosa distinta es que se use el contexto histórico en el que la autofiguración se produce como criterio auxiliar para interpretar el texto, pero en este caso la relación sería de medio a medio (contexto-texto) y no de medio a fin (contexto/texto-fiabilidad).

Valga agregar aquí que, como se ha dicho antes, el ensayo es un género que puede proyectarse en todos los tiempos, pasado, presente y futuro, mientras que la autobiografía solo se puede dar hacia el pasado, lo que no significa que en ambos casos se estén haciendo ejercicios de personificación. No hace la autobiografía hablar a los recuerdos ni hace la autofiguración dar voz a los pensamientos del ensayista. La ubicación de los autores en el primer plano de toda su creación hace que todo lo que la acompañe sea un telón de fondo para representarse de manera más vívida frente a sus lectores, llegando incluso a ficcionar sobre aquellos eventos que se encuentran anclados a la realidad por el minúsculo placer de imaginarse dentro de un entorno que les resulte más cómodo dentro de esos marcos que ellos, autárquicamente, establecen. Nada los obliga a ser veraces frente a un espejo, salvo tal vez en el caso del autobiógrafo, cuando puede encontrar a alguien que lo conozca y lo contradiga, mas, en tal circunstancia, la polémica sería inútil, pues el autobiógrafo, tanto como el ensayista, escribe según su interpretación de la realidad se lo dicta.

Un punto que puede resultar algo polémico con respecto a la autofiguración en su traslación a obra autobiográfica u obra ensayística es el motivo que induce a la escritura. Sturrock afirma: “the autobiographers parade their lives [...] as individuals asking to be understood, but instead of yielding (to them) passively and in sympathy, the theoretically minded counters self-assertion with self assertion, and conscripts them as illustrations in a rhetorical exposé of his own” (2010: 2). Está claro que tanto ensayistas como autobiógrafos se exhiben a sí mismos a través de mecanismos retóricos, pero subsiste la duda sobre sus razones, si el ensayista busca ser comprendido tanto como el autobiógrafo o si Sturrock parte de una premisa falsa, a saber, que el autobiógrafo busca explicarse. Teniendo en cuenta que el ensayo se escribe en primera persona (sin que ello constituya obstáculo para convertirlo en una especie de “carta” a alguien más<sup>11</sup>) y que su objetivo fundamental es buscar la credibilidad del autor mediante la inteligibilidad de sus ideas y emociones, la conclusión de que el ensayista busca ser comprendido es necesaria. Y si esto ocurre dentro de un plano menos formal como lo es el ensayo, indiscutiblemente debe suceder también dentro de la autobiografía. La afirmación de Sturrock es inapelable.

En suma, aprovechando la calidad de escrito íntimo que tiene la autobiografía, se puede derivar, de las teorizaciones que se han hecho en torno

---

11 Situación bastante común en los de Montaigne, por ejemplo.

suyo, la conclusión de que la autofiguración en el ensayo toma elementos autobiográficos, como su posición confesional, explicativa, escindida de la historia y autorreferencial para lograr su propósito comunicativo.

El concepto de autorrepresentación encarna una dificultad superior en el sentido de que es por él por lo que el autor logra verter su propia ideología dentro del escrito ensayístico; es, en su estilo, la parte más comprometida del autor con respecto a lo que escribe, y puede llegarse a interpretar que constituye el discurso subyacente al ensayo, esa faceta del autor con la que no está dispuesto a negociar. Grosso modo, la autorrepresentación se piensa como una reflexión en torno al ser y al deseo infinito de llegar al conocimiento pleno del interior, sin dejar de lado el conocimiento del mundo y las relaciones que se pueden establecer en él. Como puede verse, es una categoría mucho más universal dentro de la literatura, atravesada por corrientes de pensamiento que van desde el psicoanálisis hasta la historia y la filosofía. En materia literaria, la autorrepresentación puede comprenderse siguiendo a Michel Foucault (1987: 35-36), quien parte del concepto de *épiméleia* para explicar que la comprensión del sujeto comienza cuando este entra en contacto con su yo interior, con los otros y con el mundo; continúa en una *épiméleia heautou*, al desplazar la propia mirada desde los otros hacia sí mismo; se transforma en un modo de actuar (meditación, memorización de pasado, examen de conciencia), desde el que se verifican las representaciones en la medida en que se presentan en la mente, y culmina en la adopción de una manera de ser. Este proceso fácilmente podría confundirse con un simple examen de conciencia, posición que Foucault rechaza tajante aludiendo a la complejidad del proceso: “Para la espiritualidad, el acto de conocimiento en sí mismo y por sí mismo, nunca puede llegar a dar acceso a la verdad si no está preparado, acompañado, duplicado, realizado mediante una cierta transformación del sujeto; no del individuo sino del sujeto mismo en su ser de sujeto” (1987: 39).

Como naturalmente se desprende de cualquier discurso, el acto de autorrepresentarse es, para el autor, una labor más allá de una simple exhibición ideológica o de prédica de un proceso de perfeccionamiento personal vivido; la autorrepresentación entraña una función superior y es la de comprender el mundo de manera que se lo pueda gobernar (tanto en sentido literal como en sentido metafórico). Retomando a Foucault: “la necesidad de ocuparse de uno mismo, está ligada al ejercicio del poder [...] No se puede gobernar a los demás, no se pueden transformar los propios privilegios en acción

política sobre los otros, en acción racional, si uno no se ha ocupado de sí mismo” (1987: 42). No es extraño entonces que el ensayo se tope, frecuentemente, con la posibilidad de ser objeto de análisis del discurso,<sup>12</sup> porque a la larga es una manifestación de la estructura sociopolítica en la cual se produce, o de ser estudiado desde un nivel de comprensión pragmático como propuesta cultural en un contexto determinado. La metodología de análisis de la autorrepresentación, sin embargo, debe ser la pragmática, justificar la influencia del contexto de producción en el acto (comunicativo) ensayístico, y no la del análisis del discurso, pues en esta el intérprete siempre parte de que lo dicho por el emisor es fiel reflejo de la realidad.

### **La obra ensayística de Hernando Téllez: una mirada a la figura de la infancia en *Diario***

Dice el autor en el exordio de *Diario* (2003, XII):<sup>13</sup>

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. En el empeño introspectivo y confidencial implícito en los diarios íntimos, persiste una circunstancia que lo hace frustráneo. Para el hombre de letras esa circunstancia radica en su propia condición profesional. Imposible establecer en la tarea del escritor una frontera bien delimitada, en lo que es materia confidencial y lo que es materia pública.

Con la debida atención, se encuentra que el autor está aglutinando los elementos que sobre el ensayo se han visto hasta este momento: la autofiguración, en tanto está exponiendo las emociones más íntimas de las que parte la realización del escrito; la autorrepresentación, en cuanto asume una posición respecto de la prédica del hombre de letras. En este sentido, luego de establecer, con algún detalle, las condiciones entre las cuales se ha de propiciar el análisis literario del escrito ensayístico, se ocupará el resto del presente artículo de hacer un acercamiento al trabajo realizado por el

---

12 Especialmente del modelo de Teun van Dijk (Naaldwijk, 1943), que permite rastrear estructuras de poder detrás del acto discursivo.

13 *Diario* fue publicado originalmente en 1946, pero la versión a la que se hace referencia es la publicada por la Editorial Universidad de Antioquia en el 2003.

escritor Hernando Téllez (Bogotá, 1908-1966)<sup>14</sup> en su obra *Diario* (2003), poniendo a prueba las categorías de autofiguración y autorrepresentación dentro de aquellos textos que hacen referencia o que están dedicados a hablar de la figura de la niñez. La elección del tema, por supuesto, es aleatoria; Téllez puede ser abordado desde ángulos muy diversos: la vejez, el olvido, la guerra, Francia, la literatura, la soledad, el arte, el cine en general y Bette Davis en particular son apenas unos cuantos de los temas que se pueden hallar en la obra seleccionada. La niñez, sin embargo, es un tema recurrente en *Diario*: 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.

En aras de hacer una lectura más global de la niñez en Téllez, es preciso conocer algo de lo que sus influencias trabajaron en el tema, no tanto para afirmar que las imita o que puede hacerse un análisis intertextual con ellas (que se podría, pero no viene al caso), sino simplemente para corroborar el hecho de que hay un bagaje literario amplio en el autor y que se apoya en él para dar vida a sus creaciones. Merece aclarar que tratándose de un humanista como Hernando Téllez, sus influencias literarias están en el universo literario y no en uno o dos autores puntuales; sobre esta base, se han seleccionado los escritores que por su trabajo, y la consecuente recepción que de él se ha hecho, se convirtieron en sus mentores: Michel de Montaigne, en el aspecto técnico, y Marcel Proust, en el estilístico.<sup>15</sup>

Si bien es cierto que la obra de Michel de Montaigne ha sido objeto de innumerables análisis filosóficos, su valía literaria apenas empieza a repun-

---

14 Tiene Colombia pocos autores con una vida tan fecunda como él. Además de escritor (profesión en la que incursionó exitosamente escribiendo artículos de opinión, crónicas, crítica literaria, ensayos y un texto de cuento), Téllez fue diplomático y político, actividad que desarrolló desde el propio senado de la república. Dentro de su corpus escritural se destacan los títulos *Inquietud del mundo* (1943), *Bagatelas* (1944), *Luces en el bosque* (1946) y *Cenizas para el viento* (1950). Póstumamente fueron publicados los títulos *Textos no recogidos en libro* (1979), *Nadar contra la corriente* (1996) y *Espuma y nada más* (1997).

15 No es casualidad que ambos autores, aun separados por siglos de distancia, sean franceses; Téllez admira profundamente al país galo, no solo por su influencia cultural en Occidente, que manifiesta en elocuentes escritos sobre Flaubert, Voltaire y Stendhal, sino por la belleza de sus paisajes y sus gentes.

tar en tiempo reciente dentro de los estudios que la crítica y las escuelas de humanidades han hecho sobre sus textos. La razón de tal descuido (no tanto olvido, pues a pesar de que Montaigne haya fallecido varios siglos atrás, estudios sobre su obra se siguen produciendo) es, posiblemente, que la reflexión en torno al propio ser, dentro de la literatura y fuera del canon religioso (como se ha dicho anteriormente), es una adquisición cultural moderna que otrora se confundía con la labor filosófica. Abordar una figura como la de la niñez en él es reconocer un verdadero manual de crianza de los hijos que, con alguna actualización, podrían aceptar como modesta sugerencia muchos padres en el tiempo presente. Montaigne acepta al niño como problema epistemológico, partiendo de su maleabilidad y de que, con las influencias positivas del caso, puede llegar a convertirse en alguno de esos seres que sus antecesores no fueron por dejarse seducir por uno u otro vicio. Empero, no por eso puede llegarse a la conclusión facilista de que entroniza la figura del infante: Montaigne tiende al pragmatismo y a orientar su discurso hacia el remplazo que del padre debe hacer el hijo (que no la hija, a quien, sin menospreciarla, el autor relega al papel de objeto matrimonial), en su posición con respecto a la propiedad, su formación como hombre culto, su abrazo al poder político; no asume al niño desde la ternura o la inocencia, sino más bien como ejemplo para describir el modelo social prevalente en su tiempo.

“Del afecto de los padres por los hijos” (1987: 70-92) es posiblemente el escrito que mejor prueba la influencia del niño en los escritos del autor francés. Desde su puesta en diálogo con el amplísimo catálogo que constituyen los demás ensayos de Montaigne, es posible determinar que, por su condición de humanista, el autor promueve un estudio del hombre, comenzando por la infancia, para llegar a las situaciones de barbarie que más adelante le serán connaturales. Sobre este entendido, se dimensiona cómo la filiación política, religiosa y filosófica del autor<sup>16</sup> le impone expresar sus ideas de la manera como lo hace, opinando comprometida pero irresponsablemente frente a la realidad que lo circunda. Si se establece un contraste contextual, el hecho de que Montaigne hubiera sido abierta y profundamente machista, que no hubiera podido tener hijos varones, que su mejor amigo hubiera muerto prematuramente y que por su cónyuge no hubiera sentido más que lástima por haber nacido mujer, solo hace más evidente que el discurso sobre los hijos en general, y los niños en particular, no es uno de los temas sobre los que pretenda mostrarse flexible, amable, como sí lo hace con otros. Aun así,

---

16 Montaigne era católico, lo que para su época aglutina las tres variables.

Montaigne parece ser mucho más exigente con las responsabilidades de los padres frente a los hijos, pues, como futuros sucesores, estos deben tener garantizada la mejor educación, la mayor cultura y sobre todas las cosas, el capital necesario para estar a la altura de un matrimonio conveniente. Más adelante se verá si, al menos como tema, estas apreciaciones tienen eco en la obra de Téllez.

La influencia de Marcel Proust en la obra de Téllez no solo es más determinante que la de Montaigne, sino que el propio autor la autoriza como fuente primaria de toda su producción literaria; en *Inquietud del mundo* (1943), de hecho, dedica uno de sus ensayos a hacer un tributo al autor de *En busca del tiempo perdido*. Y es de esta universal seguidilla de novelas parcialmente autobiográficas —y en especial de su primer volumen, *Por la parte de Swann* (2007)— como se puede hacer un rastreo de la figura del niño en Proust. No cabe, en este estudio, partir de un análisis biográfico o psicocrítico de la obra para elaborar conjeturas respecto del trabajo realizado por el autor francés en ella;<sup>17</sup> cabe, por supuesto, hablar de esa rancia burguesía (tan parecida a su propia familia) que protagoniza el relato, del hacinamiento en el que vive el niño que no es tenido en cuenta para nada en ningún momento, de su dependencia del afecto materno y la indiferencia que siente hacia el paterno (que el padre corta de tajo), de sus incontenibles ganas de llorar porque sí, de las preocupaciones que lo asaltan al momento de irse a dormir y de la barrera que existe en el entendimiento entre adultos y menores. Todo lo anterior para crear un contexto desde el que se pueda analizar la obra, pues el uso de alegorías es una constante en la narración y tiende a desviar el enfoque del intérprete,<sup>18</sup> que podría resultar irremediabilmente perdido si a esto se suma que Proust aprovecha la posibilidad que le ofrece la escritura en primera persona para formular sus propios conceptos literarios y hacer, casi sin quererlo pero sin evitarlo, crítica literaria desde un escrito supuestamente ficcional.

En términos generales, el Proust “niño” se dedica a hablar sin tapujos sobre la incompreensión paterna frente a las necesidades de los hijos y a la excesiva severidad con la que son tratados los infantes en su época. Pero el detalle más importante proviene del inexorable paso del tiempo que va

---

17 Tanto como no debe haber en ningún análisis literario que se precie de ser serio. Al efecto, apelativos sensacionalistas con respecto al autor, como “edípico” u “homosexual”, serán desechados antes de empezar el rastreo.

18 Proust se preocupa, casi obsesivamente, porque sus percepciones se evidencien en la conciencia del lector con sensaciones que le resulten familiares a este último. Inevitable aquí hablar de la inmortal escena de la magdalena y el té, el sabor de la felicidad.

dejando sus marcas sobre los seres vivos, la manera en que ese adulto que describe a ese niño lo proyecta como un humano que, como cualquier otro, está condenado a morir desde el día en que nació, sin importar que sea bueno, malo, tonto, genial, feliz o infeliz. Tal cuestión, poco inquietante para el niño, pero definitiva para el adulto, matizará todo el discurso y dará lugar a la aparición de una nueva variable en la percepción del niño: el futuro adulto que, haga lo que haga, desaparecerá con el tiempo. Aquí Proust se vale de una línea diegética para pasear a su personaje de extremo a extremo en el camino de la vida, buscando mostrar cómo él mismo se ve en retrospectiva, pero también en prospectiva, y exhibir su humanidad al lector hasta sus más íntimos detalles.

Dada la formidable influencia que ejerce Proust sobre la creación de Téllez, no es descabellado emprender un rastreo de su intimidad, dentro del corpus ensayístico seleccionado, reconociendo que este último es un poco más discreto: habla de la infancia, pero rara vez de su infancia. No es gratuito el hecho de que Téllez hubiera llamado “diario” a algo que formalmente no lo es. En los términos que se han indicado con antelación, la escritura diarística goza de un elemento esencial: la concatenación entre los escritos que lo componen y, por ende, la linealidad de la historia contada en su interior; el único denominador común de los ensayos que componen *Diario* es que se encuentran escritos en primera persona; no hay una selección de temas ni un “plan de obra” del que pueda inferir el lector que, efectivamente, el escritor le está participando de los acontecimientos de su día a día. No obstante, el título *Diario* es un propósito per se: puede que Téllez no esté haciendo un nuevo aporte en él todos los días ni describiendo su vida con la minuciosidad que lo harían, por ejemplo, Anaïs Nin o Franz Kafka, pero sí está revelando esa persona que se esconde detrás del que se presenta al mundo, del político, del diplomático e, incluso, del escritor. Es, por lo tanto, reconocible el carácter íntimo, y por ende autofigurativo y autorrepresentativo, de los ensayos que Téllez incluyó en *Diario* (1946), de suerte que no hay que cavilar demasiado para llegar hasta las manifestaciones de ambas categorías, en el contexto de la infancia, en los ensayos “Adiós a la infancia”, “La guerra”, “El niño judío”, “Los dos reinos”, “El pisapapel”, “Estela para la tumba de una niña”, “El viejo caballero y la niña”, “El mejor juguete”, “Elegía del tiempo viejo” y “Platero y Kim”.

“Adiós a la infancia” es un ensayo soterradamente narrativo (parte de un punto de la vida para proyectarse hacia otro que se encuentra más adelante) en el que Téllez no deja lugar a dudas sobre la influencia de Proust en su



obra; es un escrito que exalta el paso de niño a hombre y las vertiginosas y oscilantes emociones que se suscitan en el intrigante camino del crecer. Es autorrepresentativo por cuanto el autor está constantemente meditando, suponiendo, asumiendo los avatares que debe sortear el niño que está creciendo y los cambios que durante ese tiempo está experimentando. Cabe agregar que las meditaciones del autor en este aspecto puntual no llegan hasta hablar de la muerte, aunque alude al envejecimiento y a las huellas que deja sobre la piel. Es, adicionalmente, autofigurativo por cuanto da al lector la posibilidad de escrutar la concepción que tiene el autor de la infancia en la medida en que este se encuentra permanentemente diciendo que admira, que ama, que se conmueve.<sup>19</sup>

Inocencia es la palabra clave de “La guerra”, escalofriante ensayo sobre la Segunda Guerra Mundial en una alegoría hecha desde el juego infantil. En este texto es notable el detalle con el que Téllez describe a los infantes, valiéndose, para el efecto, del recurso de disfrazarlos con la figura de destacados combatientes del enfrentamiento bélico citado. En materia de autorrepresentación, “La guerra” es un primer atisbo de lo que en este aspecto piensa brindar Téllez a sus lectores a lo largo de sus demás ensayos: una radiografía del dolor que pesa sobre la humanidad de su época, el nefasto ejemplo que están dando los adultos poderosos a los niños y, sobre todo, el destino aciago que les espera. Esta reflexión termina por convertirse en una clave de lectura para los demás ensayos, el autor es tan insistente en ella que la conclusión de que dentro de sus principios o ideología se encuentra la preservación del futuro de los niños no es del todo descabellada.

“El niño judío”, en *Diario*, da continuidad a las reflexiones hechas en “La guerra”. Si en el ensayo anterior se hablaba de los horrores de la guerra, a través de los ojos de los niños, en este ahonda en uno de ellos: el sufrimiento del niño desplazado. Lo autofigurativo del ensayo proviene de un Téllez que decide recrear un personaje desde su propia percepción, proyectándose a sí mismo como el niño judío expatriado, después de la Segunda Guerra Mundial, que eleva una oración hacia un “Jesús de Belén, de Galilea, de Jerusalén” (Téllez, 2003: 28). Este Jesús como divinidad le

---

19 Este ensayo justifica en buena parte el haber elegido la infancia como tema de estudio en *Diario*: refleja la maravilla que representan los niños en el imaginario de Téllez y marca la pauta para el tono en el que se referirá a ellos en ensayos posteriores, haciendo brillar, como pocos autores colombianos, la ternura, la calidez, la ingenuidad, que habita en esos cuerpos que apenas empieza a tocar el sol.

es desconocido, pero acude a él, por los méritos de su raza, para que aquellos que sí lo consideran como encarnación de Dios cesen en su cruenta persecución. La autorrepresentación se da desde un enfoque político: Téllez es enfático en repudiar la condena impuesta a ese niño de vagar por el mundo en un territorio que nunca le es propio, a que por su origen étnico se mermen sus posibilidades de futuro con respecto al de los demás niños y a sufrir, hasta que el mundo decida otra cosa, lo que él mismo denomina “servidumbre racial” (2003: 27).

Secuelas de la discriminación que deben padecer los niños se proyectan en “Los dos reinos”; en este caso, Téllez no se ubica en una vertiente política sino, más bien, en la posición social del privilegiado que puede ver la desigualdad social que aqueja al mundo. El privilegio, y más que eso, las heridas que causa a la humanidad, es rechazado tajantemente y, antes bien, el autor se solidariza y congracia en silencio con aquellos que deben padecerlo. Es un ensayo que no se ubica en un lugar definido, pero que fácilmente podría situarse en cualquiera de los destinos turísticos de cualquier país en los que el viajero, con más o menos posibilidades económicas, puede moverse a placer en lugares en los que solo lo separa un muro de sus sirvientes. La autofiguración, de otro lado, corre por parte de la imagen que el autor pinta de los niños para mostrar su idea del dolor, del sufrimiento y, particularmente, de la domesticidad (el símil es literal, Téllez compara sus miradas con las de “determinadas bestias domésticas”) a la que se han visto abocados por no gozar de las posibilidades económicas de otros niños.

“El pisapapel” es un ensayo lleno de guiños al lector. En él, Téllez invita a quien lo acepte a recordar su época de infancia y las emociones que sentía cuando cualquier artilugio, por sencillo que fuera, se accionaba; invita también a observar cómo, años después, esa misma cosa que hacía bullir los sentimientos solo representa una excentricidad conservarla.<sup>20</sup> Este ensayo tiene la particularidad de generar un paralelismo entre la autofiguración y la autorrepresentación; por un lado, muestra cómo el niño se emociona con un juguete en el que se ve una pareja de enamorados sin necesidad de ir más allá en la lectura que hace de él; por otro, muestra al adulto para el

---

20 El pisapapel (una campana de cristal en la que se encuentra un soldado abrazando a su novia en actitud de despedida, en el momento de una nevada) puede interpretarse como que se constituye, para Téllez, en la representación del discurso de la guerra: de la misma manera que esta se pelea en el frente de batalla, debe ser recordada por quienes están en los territorios en paz para que la sigan apoyando.

que el juguete no representa mayor cosa, pero se siente en plena capacidad de hacer un análisis de los motivos ocultos que se encuentran detrás de vender la imagen de un soldado antes de irse para el frente. En el cruce de variables se encuentra el autor, concluyendo que la inocencia se pierde cuando se sabe distinguir la maldad de la bondad, aun en una cosa tan sencilla como un pisapapel.

“Estela para la tumba de una niña” es el ensayo, en *Diario*, en el que hay una presencia preponderante de la autofiguración. No es que Téllez rechace hacer reflexiones que le permitan comprender el mundo dentro de él, que lo hace; tampoco que no deje ver ninguna ideología entre líneas, porque podría haberla; es solo que se concentra tanto en un otro que no hace resonancia de sus propios pensamientos, que hasta el destinatario, ese ente abstracto constituido por los lectores, debe abrir paso a las elucubraciones en las que cae el autor. El ensayista de “Estela...”, distinto de los que hablan en los demás escritos por su tono lúgubre y desolado, reflexiona sobre la vida y la muerte y la dispareja proporcionalidad que se da entre la corta existencia de aquellos que se van demasiado prematuramente y el vacío que dejan entre aquellos que los aman. Se encuentra al autor entonces en las antípodas de su propio retrato de los niños: vivos son la encarnación de la felicidad, muertos son la imagen viva de la tristeza; riendo, contagian la risa su alrededor; en silencio, hacen que los demás duden del significado de su propia vida; jugando se hacen invisibles, pues esa es su actividad normal; en completa quietud, son la prueba fehaciente del carácter efímero de la vida.

Entendiendo que hay elementos autofigurativos comunes en los otros ensayos, puede hablarse directamente del corto rodeo que hace Téllez en cuanto a la autorrepresentación en “El viejo caballero y la niña”: por segunda vez en *Diario* el autor se presenta como un feminista o, al menos, como un crítico de las imposiciones a la conducta de las mujeres en su época. La frase “Ella [la niña retratada en un cuadro] probablemente entendía que sobraba demasiada tela para ocultar su cuerpo, como de seguro, unos años más tarde, debió comprender que sobraba demasiada moral en el mundo para estorbar a las mujeres” (Téllez, 2003: 115) es contundente, aunque claramente exótica en una obra que se ha mantenido alejada de las posturas de género y, que en el caso específico de la mujer, es poco lo que ha dicho. La primera vez que Téllez se refiere a la mujer en el libro es en “Emma Bovary” (2003: 30-33) y, mediante la alusión al personaje de

Flaubert, pretende criticar el “destino manifiesto” no solo de la muchacha provinciana, sino de cualquier mujer, de casarse y tener los hijos que Dios le enviara. Si los ensayos se ponen en diálogo, no es desatinado decir que Téllez defiende a la mujer, pero, puestos en contexto, no es muy clara la razón por la que lo hace, y la figura de la niña se convierte simplemente en una excusa para hablar de esa (desafortunada) mujer que llegó a ser en un futuro, a manos de una sociedad que la ve como un adorno, no en vano era una pintura en un cuadro.

Irónico, por no decir contradictorio, es el retorno que hace Téllez al tema de los juguetes en “El mejor juguete”. Irónico porque, a pesar de que el autor se pueda encuadrar en el discurso de la izquierda, no escatima en elogios para la revolución cultural que representa el cine, específicamente el que en Estados Unidos produce Walt Disney, sobre el que llega a una conclusión lapidaria: “De este tiempo presente puede decirse que el mejor juguete inventado para los hombres y los niños es el cine” (2003: 130); y luego hace comparaciones que declaran perdedores a Perrault, Andersen, Grimm y Schmidt, admitiendo que Disney los superó, de lejos, a todos. La cuestión de tipo político y cultural, de fondo, tiene raíces en otros ensayos en los que Téllez ya ha ensalzado la bandera estadounidense como líder de la causa aliada en la Segunda Guerra Mundial, reconocimiento que le pesa, pues él mismo se reconoce como un admirador acérrimo de la causa francesa. En lo que a autofiguración se refiere, Téllez se hace a un lado del camino de la vida y hace un recuento de la propia, en comparación con la de sus hijos; habla de lo rudimentarios y toscos que fueron sus propios juguetes en comparación con lo que gozan estos últimos, indiscutible influencia de Proust: pintar el paso del tiempo con el cambio de las cosas.

Es en los dos últimos ensayos seleccionados donde se evidencia la mayor influencia que sobre Téllez ejerce la obra de Montaigne. Formalmente, “Elegía del tiempo viejo” y “Platero y Kim” representan dos temas que podrían resultar divergentes: el primero, el conflicto generacional y el segundo, la falsa concepción de lo que es literatura infantil. Empero, el escritor se las arregla para que ambos ensayos converjan en un planteamiento de durísimo cuño, cuales son las dificultades comunicativas que se presentan entre padres e hijos merced a la negativa rotunda de escucharse los unos a los otros y, más que eso, a ponerse en sus zapatos. “Elegía...”, amarrando el paso del tiempo a la brecha que se abre entre adultos y menores, cuestiona una y otra vez a los padres por no recordar que la misma incompreensión que

sienten sus hijos la sintieron ellos cuando eran más jóvenes, y reconoce que aunque los adultos tienen mejor perspectiva, eso no los legitima para tratar de hacer que sus retoños disfruten y se emocionen con las mismas cosas que ellos tuvieron en su juventud. “Platero...”, a su vez, resulta ser una burla a la concepción que tienen los adultos sobre las lecturas que pueden disfrutar los niños: “Hay allí<sup>21</sup> un preciosismo, una acumulación de belleza formal, cuya utilidad y efecto no alcanza a establecer un niño y que, por lo mismo, lo deja indiferente, casi hostil. Los niños no creen mucho en las palabras por sí solas, como los hombres” (2003: 142). Las reflexiones, en ambos casos, conducen a la autorrepresentación: Téllez reflexiona sobre la crianza de los hijos y, sin llegar a decir que su prédica sea una recomendación, trata de expresar cuáles podrían ser las claves para una mejor comprensión entre generaciones.

## Conclusiones

Una definición alternativa de ensayo podría ser: texto en primera persona, en prosa, sobre el que el lector no tiene la certeza de que lo que se le está diciendo es cierto o falso, que cuestiona los límites que existen entre lo figurativo y lo descriptivo y sobre el que solo se pueden arriesgar conclusiones desde un análisis pragmático. Esta definición se deriva de los hallazgos que se han hecho en la autofiguración y la autorrepresentación, amén de los ensayos específicos sobre la niñez en *Diario*. De esta definición puede, adicionalmente, aventurarse una respuesta a por qué el ensayo se considera un género *menor*: este es demasiado “real” para ser ficción, pero demasiado “ficticio” para considerarlo lírico; su *littérarité* está anclada a tantos elementos referenciales, no “creativos”, que es difícil encontrarle un valor artístico más allá de la construcción sintáctica y semántica del cuerpo textual. En razón de esto, el ensayo tiene peso por su valor estético, por la conjugación de factores internos y externos del ensayista que determinaron la creación literaria.

El análisis de la obra de Hernando Téllez, sin embargo, no puede hacerse desde una lista de chequeo en la que se expresen cuáles condiciones teóricas del ensayo cumple y cuáles no, pues, como se ha visto, se encuentra más allá de las categorizaciones estructurales que sobre el texto se puedan hacer. Para empezar, Téllez adopta el género ensayístico como una forma

---

21 Se refiere a *Platero y yo*.

de hablar de sí mismo, sin convertirse en su propia anécdota; es decir, no busca ser exhaustivo, perfectamente veraz o autobiográfico para decir lo que piensa; en su caso prevalece el interior sobre el exterior, y es esa parte de sí la que quiere dar a conocer en el texto. De ahí que el escritor adopte un tono cercano, amable, casi humilde: no solo espera que todo el mundo lo lea con igual atención y sin mayores prevenciones, sino que aspira a que la honestidad que derrama en el texto sea a prueba de dudas. En muy contados casos se puede hablar de afirmaciones severas en Téllez y estas se dan únicamente cuando hace crítica literaria, pero en este caso está haciendo gala de su propio conocimiento, y el debate lo daría a nivel técnico y no personal, como ocurriría en escritos más íntimos.

Parte de esa erudición literaria es una deuda que Téllez no disimula tener con Marcel Proust. *En busca del tiempo perdido* marca una de las más fuertes tendencias en la escritura de Téllez: la alegoría al paso del tiempo. No obstante, mayor influencia se encuentra en el hecho de que Proust se vale de la figura del niño para insertar crítica literaria en la obra, situación que se evidencia particularmente en el ensayo “Platero y Kim”, en el que Téllez rebate la concepción tradicional de literatura infantil. De cara a su otra influencia, contrario a lo que Michel de Montaigne hace en sus escritos, Téllez no se aprovecha mucho de la digresión; la mayoría de los ensayos contenidos en *Diario* van directamente al tema que piensan tratar y salen de él sin mayor dificultad, lo que hace que la mayoría de ellos no se extienda por más de cinco o seis páginas. Empero, hay una marcada influencia de Montaigne en la apreciación que hace de la realidad que lo rodea, su contexto local: ambos autores dedican extensas reflexiones a la reproducción de los usos sociales de la clase a la que pertenecen, alta en ambos casos, por oposición a las otras clases, las que les sirven. Sería inoficioso decir que una u otra influencia domina en la escritura de Téllez; más atinado resulta anotar que, tanto de Proust como de Montaigne y muchos otros escritores, el colombiano toma aquello que más conveniente resulta a su propia creación.

Como cualquier otro texto ensayístico, *Diario* 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. Inclinarsé por una prevalencia sería tematizar demasiado el estudio y volver a esa lista de chequeo que se criticó en líneas anteriores. Lo que sí precisa concluirse es qué lugar ocupa la figura de la infancia en este

plano, pues, amén de medio de prueba de las categorías anotadas, el tema se constituye en piedra angular del desarrollo escritural de la obra. Este análisis, en Téllez, se puede hacer desde tres líneas discursivas claramente diferenciadas: el paso del tiempo, la guerra y la marginación y el futuro de la humanidad, cada una con claves distintas como se pasa a explicar.

El paso del tiempo se evidencia en que el infante sirve al adulto como recordatorio de épocas más sencillas, en las que todavía era posible emocionarse con pequeñas cosas y sacar de ellas más gusto que el que su simplicidad proponía; pero, al mismo tiempo, el infante recuerda al adulto que no todo tiempo pasado fue mejor y que, en algunas ocasiones, es en las épocas posteriores donde se puede encontrar un mayor disfrute de la vida. Por supuesto, mientras las percepciones son coincidentes, adultos e infantes se entienden, mas cuando estas dejan de ser sincrónicas, se precipita el conflicto entre ellos; y es aquí donde Téllez tercia en la discusión: el adulto puede tener una mejor perspectiva, pero su labor con respecto al niño no es obligarlo a ver desde ella, sino enseñarle a ver por sí solo. Aquí el autor reflexiona desde su propia condición de padre preocupado por mantener unas relaciones domésticas armónicas.

La guerra y la marginación dan lugar a la apreciación del Téllez diplomático. *Diario*, publicado cuando empezaba la posguerra en Europa, exhibe con toda claridad el contexto social y político que vivía el mundo para la época, en que los infantes eran los mayores afectados. El autor busca mostrar cómo, en su inocencia, los niños llegaron hasta el punto de admirar y emular los combates a muerte que libraron los aliados contra los nazis; cómo la expatriación se convirtió en un mal necesario para conservar la vida sin tener en cuenta que, donde quiera que llegaran los niños —más aún si eran judíos—, se iban a convertir en parias sociales; y cómo la marginalidad no termina afectando solamente a los judíos, sino a todos los niños que no tienen una base económica para apoyarse. En este aspecto, Téllez se proyecta como esa conciencia que se encuentra al tanto de los procesos de discriminación, dispuesta a tender la mano cuando sea necesario para mostrar que, siendo humanista, el origen de sus preocupaciones se encuentra en la raza humana.

Imposible cerrar estas conclusiones sin hablar de cómo se proyecta el Téllez político, en los escritos de *Diario*. Mostrar al niño como el futuro adulto al que se le está legando un mundo en crisis es solamente una de las muchas estrategias con las que el escritor aborda el tema; importancia

capital reviste el mensaje implícito en su disposición frente a lo que los infantes leen: el niño es un ser naturalmente dispuesto a no “creer en las palabras por sí solas, como sí los hombres”; las palabras deben acompañarse de acciones que les den un lugar de preponderancia en el mundo. En esto se legitima la amplia exposición que de sí mismo hace el autor en el ensayo sobre la muerte de la niña, la desaparición de un infante es un proyecto de futuro que parece irremediablemente, una posibilidad de mejoramiento para la humanidad extinta en su etapa embrionaria. Es aquí, entonces, en donde convergen la infancia, la autofiguración y la autorrepresentación: en mostrar un Téllez seguro de que los infantes son depositarios de un cambio para un mundo violento y naturalmente discriminador.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (1962). “El ensayo como forma”. Sacristán, Manuel (trad.). *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 11-36.
- Echeverri Jiménez, Guillermo. (2005). “El ensayo”. *Círculo de Humanidades Unaula*, 9, 19-21.
- Folkenflik, Robert. (1993). “Introduction”. En: Folkenflik, Robert (ed.). *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-representation*. Stanford: Stanford University Press, 1-20.
- Foucault, Michel. (1987). *Hermenéutica del sujeto*. Álvarez Uría, Fernando (ed. y trad.) Madrid: La Piqueta.
- Gómez Martínez, José Luis. (1992). *Teoría del ensayo*. México: UNAM.
- Man, Paul de. (1979). “Autobiography as a de-facement”. *Comparative Literature*, 94(5), 919-930.
- Montaigne, Michel de. (1987). *Ensayos*. Picazo, Dolores y Montojo, Almudena (eds.). Madrid: Cátedra.
- Proust, Marcel. (2007). *Por la parte de Swann*. Manzano, Carlos (trad.) Buenos Aires: Sudamericana.
- Ricœur, Paul. (1996). *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI.
- . (2004). *La historia, la memoria y el olvido*. Madrid: Trotta.
- . (2005). *Camino del reconocimiento*. Madrid: Trotta.
- Sturrock, John. (2010). *The Language of Autobiography. Studies in the First Person Singular*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Téllez, Hernando. (2003). *Diario*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.