

Muerte y banalidad: una visión del absurdo en los cuentos “Preludio” y “El regalo” de Hernando Téllez

Daniela Londoño Ciro
dan.lciro@gmail.com

Resumen

Este artículo presenta el análisis de dos cuentos de Hernando Téllez, “Preludio” y “El regalo”, a partir de la idea de que en ellos hay una visión del absurdo que se concreta en la imbricación entre muerte y banalidad que presentan. Primero se hace una breve introducción según la perspectiva de lectura anunciada. Luego se exponen sumariamente algunos rasgos de los cuentos de Téllez y se sustenta la afirmación de que en estos hay una visión del absurdo, a partir de lo cual se proponen interpretaciones de los cuentos y se hacen anotaciones finales sobre la relación entre el absurdo y la banalidad, resaltando aspectos de contenido y de forma.

Palabras clave: Cuento colombiano, Hernando Téllez, absurdo, muerte, violencia en Colombia, banalidad.

Abstract

This article presents the analysis of two short stories by Hernando Téllez, “Preludio” and “El regalo”, based on the idea that there is a vision of the absurd in the imbrication between death and banality. It begins with a short introduction following the late idea of analysis. Afterwards a synthesis of some features in the tales is presented, along with the arguments about the vision of the absurd, from which interpretations of the stories are proposed. Finally notations are made about the relationship between the absurd and the banality, highlighting the aspects of content and form.

Keywords: Colombian short story, Hernando Téllez, absurd, death, violence in Colombia, banality.

Introducción

Hernando Téllez publica en 1950 *Cenizas para el viento*, libro que compila los diecinueve cuentos que componen su obra en este género. En medio de una profusa literatura de la violencia centrada en el testimonio y la denuncia, sin mayor valor artístico y presa de una visión maniquea de la realidad (Cfr. Giraldo: 2002), los cuentos de Hernando Téllez han sido destacados por sus logros en el “relato breve, conciso y llevado paso a paso” (Giraldo: 2005, XIX) y porque presentan una vivencia de la guerra y de la muerte que no se resuelve en el partidismo ni en la identificación moralista de los buenos y los malos. Ninguno de los temas que aborda este autor es tratado de una manera unilateral, lo que, conjugado con un estilo cuidado y sin exageraciones –una forma “tersa”, como la califica Marta Traba (2003: 32)–, da cuenta de un escritor sobrio y sensible, cuyo “método tan económico y enjuto de expresión no le permiten caer en desuso” (Traba, 2003: 31).

En varios cuentos de Hernando Téllez, además de los que interesan específicamente a este artículo –“Preludio” y “El regalo”–, es posible identificar una imbricación entre muerte y banalidad que es concomitante con cierta visión del absurdo presente en ellos y que puede asociarse con el contexto histórico e intelectual del escritor colombiano, quien, entre otras cosas, incursionó en la escena periodística, fue diplomático en Francia y lector de los escritores de ese país, y además fue colaborador de la revista *Mito*, publicación insigne de las letras colombianas a mediados del siglo XX.¹

En un contexto de violencia y desesperanza fue muy significativo que temas como el erotismo o la reflexión existencialista, por ejemplo, entraran a escena y permitieran dar cuenta de una realidad nacional con un sentido cosmopolita (Giraldo, 2005: XIX). A este

¹ Luz Mary Giraldo (2005) resume así la influencia de *Mito* en el medio literario colombiano: “Mucho le deben el país y los escritores a la revista *Mito*, creada por los poetas Jorge Gaitán Durán y Eduardo Cote Lamus y por el crítico Hernando Valencia Goelkel, cuya circulación entre 1955 y 1962 generó un diálogo abierto con el mundo intelectual y cultural. Desde entonces hubo comunicación entre diversas disciplinas y formas, lo que contribuyó a salir de lo parroquial y provinciano, pues abrió el panorama de nuestra cultura al mostrar la disposición a debatir temas actuales tanto nacionales como internacionales, a traducir textos, a la publicación de obras inéditas, al análisis social, político o filosófico, y a la crítica literaria, artística y cinematográfica” (XX).

respecto, *Mito* fue un emblema de la circulación de discursos y tradiciones europeos que entraron en diálogo con los escritores y el público colombianos. Gaitán Durán –fundador de la revista– vivió varios años en Europa, igual que Hernando Téllez, quien fue Cónsul en Marsella entre 1937 y 1939. Este último afirmó categóricamente, en un texto conmemorativo de los tres años de la revista, que “MITO ha querido ser el antimito nacional” y “escandalizar a los buenos burgueses” (Téllez, 1958: 390), esto es, no guardar las maneras, sino defender, así fuera impopular, la apertura de pensamiento y el cuestionamiento de la tradición provinciana y acrítica del periodismo y la literatura de élite.

Que Téllez haya vivido en París y bebido de su intelectualidad puede ser un dato relevante cuando se piensa en las características de sus cuentos y en la visión del absurdo que es posible identificar en ellos. Sin embargo, esta hipótesis, más allá de las conexiones contextuales y de la vocación de *Mito*, es preciso matizarla. Quizá es fácil encontrar una declarada identificación del escritor colombiano con Proust, Flaubert o Stendhal, especialmente con el primero, clara influencia en sus *Bagatelas* (Téllez, 2014) y en sus inquietudes literarias (Téllez, 1943). No obstante, no es tan explícita la influencia en su obra de pensadores franceses que fueron contemporáneos suyos, como es el caso de Camus o Sartre, aunque puedan encontrarse o colegirse referencias a ellos en unos de sus escritos. En lo concerniente a la actitud de los intelectuales y de los escritores frente a la debacle de la sociedad, pueden sentirse ecos sartreanos en los ensayos recogidos bajo el título de *Literatura y sociedad* (Téllez, 2014). Igualmente se adivina que leyó y estuvo al tanto de los avatares de Camus al leer un breve texto de *Mito* en referencia a su muerte (Téllez, 1961) y la anécdota que cuenta Belisario Betancur, en un breve artículo titulado “El tiempo de búsqueda” (1989), de haber conocido al escritor argelino a través de Téllez.

Como sea, más que una identidad filosófica o literaria entre la producción cuentística de Téllez e ideas particulares de los pensadores mencionados, se encuentra una filiación que tiene que ver con el contexto y las preocupaciones que despertaba la guerra frente a las conquistas de la sociedad liberal y la individualidad moderna. En este sentido, no son secundarias las temáticas existencialistas a las que dio lugar la posguerra y frente a las que *Mito* abrió una ventana de diálogo indudable. En un momento en el que se hablaba de

modernidad literaria en Colombia, cuando algunos escritores, conscientes de la realidad nacional, exploraban nuevas temáticas y nuevas formas de decir y de conectarse con otras literaturas del mundo (Luz Mary Giraldo, 2008), Hernando Téllez, además de su permanente oficio de crítico literario y de la cultura, exploró las sendas de la creación literaria con sus diecinueve cuentos, acaso la síntesis de la calidad artística que fue característica de su prosa².

1. Los cuentos de Hernando Téllez

Los cuentos recopilados en *Cenizas para el viento* (Téllez, 2013) tienen motivos como la violencia, la muerte y el amor, con sentidos y énfasis variables. Quizá los que tienen que ver con la realidad colombiana de la violencia son los más conocidos de este volumen, en tanto que los demás se podrían considerar como una especie de viñetas de la vida cotidiana. No obstante, el desplazamiento de los temas de violencia hacia los relatos emotivos y amorosos causa, cuando menos, desconcierto e inquietud. Si se lee con atención, se reconocerá que ninguno de los cuentos está exento de tragedia o dolor: la muerte aparece en varios de ellos como un asunto que atañe a la vida colectiva y al caos político del país, pero en otras ocasiones se presenta como un suceso privado o íntimo que no siempre se dice de un modo abrupto, pero que, en todo caso, está ahí y es incontestable. Asimismo, el desamor o la ausencia de las personas queridas son motivo de algunos relatos. Y la infancia se presenta en varias de las piezas escritas con un cariz ajeno a la candidez o la ingenuidad: en vez de idealización, cuando los niños hacen parte de estas historias se enfrentan a la ambigüedad y la desgracia, al encuentro prematuro con la oscuridad de la vida.

Sin que sea abundante, la crítica se ha centrado preferentemente en los cuentos de Hernando Téllez que hacen una referencia directa a la violencia del país. “Espuma y nada más” es quizá el cuento más incluido en las diferentes antologías de relatos colombianos y

² David Jiménez (1992), a pesar de ser muy crítico de las posturas de Téllez frente a la tradición literaria colombiana, afirma de él que: “Ante todo, se trata de un escritor, y los críticos hoy están en vía de perder ese carácter. Los ensayos de Téllez, más acá o más allá de sus aciertos o sus deficiencias como juicios de valor, son páginas de literatura, no consienten ser reducidos a meros vehículos comunicativos de una opinión” (238).

fue adaptado en un reconocido filme de Dunav Kuzmánich llamado *El día de las mercedes*³. No obstante, vale insistir que frente a la narrativa de la violencia que se ha centrado en la denuncia y el testimonio, sin ninguna preocupación artística o estética desde la cual resignificar los acontecimientos, los cuentos de Téllez son acercamientos originales y sensibles que bien pueden interpretarse desde elementos estéticos y éticos que trascienden la literalidad de lo violento y que, en tanto objeto de arte, reconfiguran el mundo de la vida que presentan, que es el de la violencia y la muerte en sus múltiples manifestaciones. Se pueden leer sin necesidad de hacer una reconstrucción de su contexto histórico y político –aunque sin ignorarlo– porque alcanzan un valor artístico al superar lo anecdótico y la visión moralizante de la realidad.

Asimismo, los cuentos de Téllez resultan familiares porque tienen el referente de la violencia que ha asolado al país, pero también porque tocan con las vivencias individuales y los dilemas morales de quienes se han visto involucrados en la guerra. Según Cobo Borda (2003), Téllez torna “habitable una morada inhóspita” (14), la de la brutalidad y el asesinato. Esto lo logra porque sus narraciones llevan a la pregunta antes que al juicio, porque los rostros del mal no son sancionados, porque logra narrar lo peor más allá del documento o la crónica, esmerándose en el valor estético de lo que escribe.⁴

Por otra parte, los temas cotidianos o los sucesos de la infancia y la juventud son presentados en tramas sencillas que hablan de las contradicciones y de los pequeños heroísmos y dramas que viven todos los seres humanos. En esta vía, una lectura posible de los cuentos es la de explorar en ellos la presencia de lo menor y de lo cotidiano, algo fundamental en la estética del autor, que es distante de la pompa y parece narrar solo la

³ *El día de Las Mercedes* (1985) es un largometraje de Dunav Kuzmanich que recrea diferentes situaciones asociadas a la violencia en zonas rurales de Colombia. Una de sus escenas emblemáticas es la de un barbero que siempre habla muy airoso en contra del autoritarismo militar que se ha tomado el pueblo, pero que no es capaz de asesinar a un capitán cuando este acude a sus servicios de barbería y que, igual que sucede al personaje del cuento de Téllez, siente miedo y se cuestiona por el sentido de convertirse en héroe asesino en contraste con el cumplimiento modesto y esmerado de su oficio, que no debe atender a diferencias políticas.

⁴ Téllez en uno de sus textos críticos (1995) es enfático en deslindar la literatura del testimonio y la función política: “La literatura, como el arte todo, contribuye al quehacer histórico, al quehacer social, pero implícitamente, es decir extraprograma, extrajuicio, de manera autónoma y no subordinada” (34).

superficie de las historias, aunque revelando su densidad cada tanto a través de finas descripciones o de algunos excursos reflexivos.

En todos los cuentos aparecen seres con expectativas de vida diferentes que, no obstante, no encuentran un destino feliz, sino uno trágico o abiertamente infortunado. El absurdo y la arbitrariedad se imbrican con estas historias que aparentan ser usuales, acostumbradas, sin trascendencia. Cae sobre cada una un velo de duda en lo que se refiere a la posibilidad de la felicidad o la justicia y, en unas con mayor crudeza, en otras sutilmente, la muerte es un hecho ineludible.

Así, este libro puede analizarse en su conjunto rastreando los eventos de muerte que presentan las diferentes historias, unos relacionados con la vida política del país, otros con las historias individuales, pero en todos los casos descubriendo una visión del absurdo que parece decisiva, pues se encuentra diseminada en todos los relatos, aunque sin escándalo ni cursilería, advirtiendo de la sinrazón que amenaza a las vidas y de la muerte que las acecha. Para el caso de la violencia y la revolución, esto se traduce en que por contingencias y sin premeditación tantos seres entren al “baile” de la guerra y por esto no tengan otra opción que apresurarse a matar antes de que los maten (Téllez, 2003: 33). Y para los otros cuentos, por ejemplo los que involucran la perspectiva o la vida de los niños, se puede ver en la forma sorpresiva e inentendible en la que la muerte se presenta.

2. Una visión del absurdo

Para ahondar en estas ideas, un referente muy importante es la tesis doctoral de Roberto Pinheiro Machado, publicada por la Universidad de Salamanca en el año 2003, que hace un recorrido histórico y conceptual de la relación entre lo absurdo, la filosofía y la literatura, a partir del cual afirma la presencia de una estética del absurdo en algunas obras de Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar y José Donoso. Por lo demás, para la literatura colombiana no se encuentran artículos que ahonden en la relación entre literatura y absurdo, y menos en lo que atañe a Hernando Téllez. Aún así, el presente artículo no ha querido soslayar ciertos indicios

de lo absurdo en sus cuentos y trata de enlazar tentativamente algunas ideas para dar cuenta de una línea de sentido que tal vez no ha sido explorada y que puede aportar al conjunto de interpretaciones de la obra de este escritor colombiano.

No parece, pues, descabellado proponer que en los cuentos de Téllez hay una visión del absurdo, que se identifica tanto en su contenido como en su forma. Es preciso advertir, sin embargo, que no es que el absurdo constituya el tema⁵ de sus relatos, que tratan de asuntos tan variados como los que antes se describieron, sino que cierta perspectiva de lo absurdo se filtra en ellos y les da matices singulares, lo que no basta tampoco para inscribirlos en lo que se conoce como literatura del absurdo⁶, pero sí es pertinente para indagar sobre ellos teniendo en cuenta el mundo intelectual del que muy probablemente se nutrieron.

Se evitará la reducción de la significación del absurdo a su asociación con lo irracional y carente de sentido; en cambio, conviene contextualizarlo en un largo proceso de pensamiento y creación filosófica y estética que se puede rastrear desde la segunda mitad del siglo XIX en Europa, con pensadores como Kierkegaard y Nietzsche, y que hace tradición a lo largo del siglo XX, especialmente con los filósofos Jean Paul Sartre y Albert Camus (cfr. Pinheiro, 2003: 32-111), quienes además incursionaron en la creación literaria de novelas y dramas.

Como no es del caso hacer una genealogía de la comprensión filosófica del absurdo, por ahora basta con presentarlo de una manera general:

El espacio del absurdo es, por tanto, un ámbito multiforme y lleno de rincones donde se desarrollan distintas formas de correlación entre la percepción filosófica del mundo

⁵ Según una acepción general y clara del tema, siguiendo a Tomachevski (1982), como “aquello de lo cual se habla” y que conforma “una unidad de significados de los diversos elementos de una obra” (179), cae de su peso la afirmación de que el absurdo no es el tema de los cuentos de Téllez, que en cambio sí tratan explícitamente de la violencia, por ejemplo. A esto sería preciso agregar que tampoco los personajes de los cuentos pueden entenderse cabalmente como “héroes absurdos” en tanto tengan cierta autoconsciencia del sinsentido de la existencia. Sin embargo, un motivo como el de la guerra y el tipo de personajes triviales que aparecen en los cuentos, sí pueden relacionarse con mayor certeza con una perspectiva del absurdo.

⁶ Como se aclarará más adelante, la literatura del absurdo no sería simplemente aquella que incorpora este concepto o sentimiento en sus contenidos, sino que lo vierte en su forma, como es el caso del teatro beckettiano. Así lo comenta Pinheiro (2003): “El hecho de que el absurdo no se presente ‘en acto’, es decir, que no proyecte la irracionalidad o el sinsentido de la vida en la *forma* de la obra narrativa, o en lo que Galloway llama sus ‘*surfaces*’, hace que tales obras se limiten a tener en su contenido la presencia de una reflexión existencialista, lo que no es suficiente para caracterizarlas como pertenecientes a la literatura del absurdo” (29).

y su expresión literaria. En algunos momentos refleja la soledad cósmica de la especie humana, y en otros subraya la incomunicación entre los individuos. Implica también la pérdida de unidad del hombre en un mundo sin Dios, y la incoherencia de una vida que ya no puede guiarse por valores preestablecidos. (Pinheiro, 2003: 10)

Al tiempo, la angustia, la conciencia del sinsentido y de la finitud, o, incluso, la perplejidad y la indiferencia ante estos, hacen parte de la vivencia del absurdo y, en buena medida, dan cuenta de la experiencia que el hombre contemporáneo tiene del mundo. Que la racionalidad humana se encuentre con un mundo cuyo sentido no se deja desentrañar es igualmente ejemplar de lo que se entiende por absurdo, que se relaciona además con temas como la nada, la incomunicación, la soledad, el carácter contingente de la existencia, los que, independientemente del tratamiento formal que se les dé, comportan gran seriedad y pueden ser tildados de asuntos existenciales (cfr. Pinheiro, 2003: 19).

La posguerra europea fue decisiva en el afianzamiento de la filosofía existencialista, que conocía bien la capacidad de destrucción de la humanidad. La guerra declaraba con estridencia la finitud humana de las maneras más desgraciadas y anónimas y, por ende, hacía inevitable que se pensara en ello. El siglo XX, siglo de las masas, significó en buena medida la desfiguración del individuo burgués consciente y libre, héroe de su propia vida privada, y lo lanzó al azar de las muchedumbres y la indiferenciación. Esto se tradujo en ideas filosóficas y en formas literarias precisas, como hemos advertido: igual la tradición de pensamiento en torno al absurdo que las vanguardias artísticas de entreguerras dieron cuenta de un mundo cuyos pilares se desmoronaban y que exigía nuevas ideas, reflexiones y estéticas.⁷

En lo que respecta a la visión del absurdo que se quiere destacar y asociar con la cuentística de Hernando Téllez, Pinheiro comenta que está íntimamente ligada a la filosofía existencialista en términos de contenidos, pero que no se presenta igual cuando se habla de literatura del absurdo, la cual estaría definida por la incorporación de este concepto en la forma, como hiciera Kafka en sus novelas y cuentos (rompiendo con el realismo y generando

⁷ Una síntesis de este proceso puede leerse en dos capítulos del libro *Historia del siglo XX* de Eric Hobsbawm (2008): “Vista panorámica del siglo XX” (11-26), “Las artes, 1914-1945” (182-202). En el campo de la reflexión filosófica sobre el absurdo y su influencia en la literatura, Alberto Pinheiro (2003) ofrece un panorama completo en la primera parte de su tesis doctoral, titulada “El absurdo” (23-151).

situaciones ilógicas) y especialmente Beckett en sus obras teatrales, en las que “el absurdo renuncia a la argumentación acerca de la absurdidad y se dedica a presentarla ‘*in being*’; es decir, en imágenes concretas” (Pinheiro, 2003: 133)⁸.

Con esto se aclara que, no obstante acudir al referente del absurdo en la literatura, no se puede afirmar de forma terminante que la cuentística de Hernando Téllez sea deudora de una estética del absurdo en el sentido planteado por Esslin y refrendado por Pinheiro. Claramente, el estilo de Téllez en sus cuentos discurre sin juegos inusitados con los tiempos y los espacios, sin diálogos irreales ni situaciones sórdidas o enrevesadas, nada de lo que se entendería como una “estética de la *inverosimilitud*” (Pinheiro, 2003: 115). Sin embargo, por los indicios que se han seguido, sí es posible afirmar que hay una visión del absurdo en sus cuentos, visión que resulta de una comprensión de la violencia y de la muerte que trasciende lo sociológico y, por supuesto, la denuncia, y que puede ser comprendida en el marco amplio del pensamiento occidental y de la influencia europea en la producción literaria hispanoamericana.

A este respecto, vale citar una nota que escribiera Téllez (1961) luego de la muerte de Albert Camus y que deja ver, además de la familiaridad con este pensador, una clara afinidad ética y de ideas. Téllez resalta la persistencia de Camus en pensar “los valores que condicionan la destrozada dignidad de la condición humana”, su pasión y su empeño en rebelarse contra lo absurdo de la historia, del crimen y de la crueldad, su “inconformidad entre el tumulto victorioso de la nueva conformidad” (333). Afirmaciones estas que concuerdan con las que el mismo autor formulara en su ensayo “Nadar contra la corriente” (2014), en el que resume la función del artista a partir de la generación de la sospecha, de la insolencia que va contra la costumbre, que busca y ofrece lo insólito (107-112).

Por otra parte, además de mencionar las guerras europeas para ilustrar el contexto del pensamiento existencialista y del absurdo, resulta fundamental hablar de la violencia en Colombia, contexto específico en el que Téllez escribió sus cuentos y al que se refirió sin

⁸ Pinheiro se está refiriendo a las conclusiones de Martin Esslin, estudioso que acuñó la categoría de “teatro de absurdo” como aquel que “busca expresar el sinsentido de la condición humana y la limitación del planteamiento racional a través del abandono de estrategias racionales y del pensamiento discursivo” (Cit. por Pinheiro, 2003: 115).

ambages. La guerra es el ejemplo más contundente de la irracionalidad del mundo con la que se encuentra el ser humano, esto es, del absurdo. Tanto por su momento histórico como por el ambiente intelectual, Téllez estaba familiarizado con las ideas que se han referido. La pregunta es cómo estas ideas se configuran⁹ en su obra literaria, cómo estas ideas hacen que el mundo y la realidad que el escritor traspasa a la ficción se traduzcan en historias y en rasgos estéticos particulares que, finalmente, resignifican tal mundo y tal realidad para los lectores.

2.1. “Preludio”: Muerte entre las masas

“Preludio” (Téllez, 2003: 43-48) es un cuento que sintetiza en una trama sencilla la absurdidad que tiene lugar en un evento de masas y violencia. Un hombre, que se hace revolucionario de pronto porque le entregan un machete, termina asesinando a otro que, aprovechando el desorden, se atreve a romper el vidrio de una vitrina para tomar los pasteles que ve exhibidos. La narración en primera persona es clara respecto a la confusión en la que está imbuido el asesino, cuyos móviles son, por ende, cuestionables:

El machete era, pues, un inconveniente. Con él en las manos yo debía parecer un revolucionario de verdad. Pero yo no era un revolucionario. Yo era un pobre diablo que andaba por ahí sin rumbo fijo, con diez centavos en el bolsillo, y que se había parado frente a una vitrina. (Téllez, 2003: 44)

La narración avanza sobre unos hechos particulares, solo que estos no son proezas ni dan cuenta de experiencias heroicas, sino que hacen ver a seres comunes (el narrador y un hombre más con el que se encuentra), cuyas acciones parecen marginadas del gran relato revolucionario que, irónicamente, enmarca la historia. Al final, el asesinato es el hecho triunfante a partir de una disputa insignificante: el hombre del machete –aunque está

⁹ Este término tiene un peso hermenéutico destacable. Siguiendo a Ricoeur (2006), la obra literaria es resultado, en parte, de la configuración del mundo del texto (que parte de una prefiguración del mismo) y que constituye “el trabajo de composición que dota a la historia narrada de una identidad, digamos, dinámica: lo que es narrado es una u otra historia, singular y completa” (10). Si bien la obra parte de una realidad empírica, no es una copia de esta sino una trama de sentidos e imaginación que va más allá de lo factual, así lo tenga como referente.

hambriento– amenaza al otro, que ha formulado su intención de romper la vitrina para tomar los bizcochos; este desoye la advertencia y cae de un tajo.

Desenfocar la revolución como gran acontecimiento y concentrarse en dos personajes comunes es el asunto decisivo en este cuento. Todo lo que tiene que ver con la revolución remite a experiencias muy precisas, a menudo relacionadas con el Bogotazo de 1948, pero sobre todo a concepciones grandilocuentes de la vida política que, no obstante, parecen enlodarse en la furia incontenible de la masa. De ahí que sea tan elocuente el contraste que propone el autor en su historia, desde la perspectiva de un personaje desamparado y hambriento que consigue un machete, en lo aparentemente trivial que oculta el bullicio.

Antes que negarse al mandato que le impone el machete, el personaje cae en su lógica. Que el arma entregada al azar provea la investidura revolucionaria a un hombre cualquiera es prueba de arbitrariedad y sinsentido; de esta manera el autor parece hacer una crítica a la revolución como hecho histórico y político fundado en la voluntad y los ideales de transformación.¹⁰ Al tiempo, hace un acercamiento al hombre capturado por los acontecimientos revolucionarios, tratando de ver algún sentido en ellos: “¿qué iba a hacer con el machete? La revolución no se equivoca, pensé, pues si están repartiendo machetes algo habrá que cortar, algo habrá que defender, y a alguien habrá que matar” (Téllez, 2003: 44). Sin importar las razones o el destino de la revolución, el hombre se apresta a los hechos que haya de comandar el arma, como si esta efectuara una suerte de posesión del ser de la que es imposible evadirse.

Igual que se plantea el absurdo de la revolución, que entrega machetes al azar y que envuelve a las personas en su candencia, se enuncia la banalidad de la muerte en medio de las que son, aparentemente, grandes causas. Banalidad de la muerte, sí, porque carece de un motivo real, porque es fácil que suceda luego de que alguien se encuentra poseído por el

¹⁰ Téllez mencionó sucesos casi idénticos a los de este cuento en un escrito publicado en *Mito* (1957): “La revolución empezaba a arder bajo mil espadas de lluvia [...] Todos estábamos dispuestos a gritar: viva la revolución! [...] Desatado el mecanismo con el primer grito, con la primera víctima, con el primer disparo, con la primera agonía, una indetenible potencia colectiva se dispersaba, se hacía unánime y ciega y avasalladora. [...] ¿Quién podía leer en los rostros la verdad del miedo o la verdad del valor ante la rebelión? Quién podía descubrir al enemigo?” (153). En el texto citado, es concluyente la idea de que, además de no ser claro el contenido revolucionario de las acciones, y a pesar de ondear cintas de color rojo, por ejemplo, en señal de identidad con una causa, los únicos rostros que quedan son los de la muerte.

arma. Cuando el hombre del machete amenaza al otro afirma para sí que lo hizo “llevado de un impulso extraño, de una fuerza secreta que parecía estar en mi interior, pero que yo comprendía que estaba también en la calle, en la atmósfera” (Téllez, 2003: 47). Sin posibilidad de pensar o sobreponerse a la agresividad que le infunde el arma, actúa fatalmente.

El hastío que muestra al final el hombre del machete parece una advertencia sobre el sinsentido de los actos violentos incitados por la ira de la masa, así esta se identifique a sí misma como revolucionaria. Además, esa sensación del personaje da lugar a una asociación tentativa con Antoine Roquentin, personaje de *La Náusea*, quien dice para sí: “Todo es gratuito: ese jardín, esta ciudad, yo mismo. Cuando uno llega a comprenderlo, se le revuelve el estómago y todo empieza a flotar... eso es la Náusea” (Sartre, 2006: 216). La visión del absurdo en este cuento está ligada al carácter no-necesario de la existencia, al “estar ahí” sin una causa clara de sí, en “la gratuidad perfecta”, esto es, en la absoluta gratuidad de los acontecimientos que “encuentran” al ser y no al contrario (Cfr. Sartre, 2006: 216).

Por otra parte, el final del cuento es una lograda metáfora que revela la intrascendencia del lo sucedido: “En la nuca había caído el tajo certero, y a mí me pareció que al descargarlo, una cosa dura y sonora se rompía bajo mis manos, exactamente como ocurre al partir un delgado trozo de leña contra la rodilla” (Téllez, 2003: 47-48). El narrador va más allá del testimonio del asesinato cuando acude al símil con la leña que se parte. En este punto aparece nuevamente el trazo del autor y su estilo: su decisión de poner en la voz del narrador la comparación entre la vida extinta por la violencia y el acto de quebrar la leña, en vez de protestar ante el asesinato o mostrar solo lo burdo de este, crea una imagen que matiza lo terrible o que, más bien, lo traduce a una significación que se podría tildar de existencial: lo quebradizo de la leña, tan similar a la vida humana, y esta tan trivial como aquella. La muerte no se sacraliza desde ninguna religiosidad o reflexión, sino que se revela casi insignificante como la madera que se parte.

En este sentido, las últimas líneas del cuento desvanecen el escándalo que pudiera producir el asesinato e insisten en lo cotidiano: “El lodo y el agua se tiñeron fugitivamente de sangre. La vitrina estaba por fin abierta. Pero una sensación de náusea me había quitado

el hambre y con el hambre el deseo de saciarme, hasta el hartazgo” (Téllez, 2003: 48). Sin necesidad de hacer un salto temporal o algo por el estilo para ilustrar el olvido de la muerte terrible, la narración regresa al motivo del hambre que se lee al inicio del cuento; pero ahora el hombre siente hastío. Además, la imagen del agua y el lodo teñidos apenas, fugitivamente, por la sangre, es igualmente significativa del paso inadvertido de la muerte en una calle cualquiera, mientras la revolución sigue su rumbo.

La sutileza con que Hernando Téllez conjuga un evento revolucionario con el encuentro fatídico entre dos hombres comunes ejemplifica bien la manera singular en la que este autor aborda el tema de la violencia con inteligencia y sin necesidad de hacer una denuncia directa. A la vez que hace una crítica a la revolución como un evento comandado por el azar, sin motivaciones claras y con la potencia de una masa iracunda y dispuesta a morir y a dar muerte, presenta, en una suerte de primer plano, la vivencia de dos hombres que, en medio de la efervescencia de la masa, influidos por ella, padecen el absurdo de la muerte y su anonimato.

Al fin, son dos registros –uno colectivo, otro individual– del sinsentido de la muerte violenta. Y quizá se decante en estos una visión propia del autor, que encuentra cristalizada en la multitud la amenaza de lo peor, de la catástrofe, que pasa inadvertida en la cotidianidad anónima del hombre común y corriente. Así lo expresa Téllez en un breve ensayo titulado “La multitud” (1967): “La disponibilidad para la violencia, individualmente disimulada y controlada por un mecanismo de elemental civilidad, explota de manera triunfal y miserable en el suceso colectivo, si el más leve estímulo propicia esa evasión, esa liberación del instinto” (104). Se nota en este pasaje un gran pesimismo frente a la voluntad o la libertad humanas que puedan ponerse a salvo de la acción destructiva de la masa, caracterizada además porque se aviva en un instante, tal como hace la chispa con la hoguera. En este orden de ideas, la colectividad citadina está presta a traducirse en una violencia ciega, una “orgía colectiva de la matanza” (104), que fácilmente subsume la idea del bien y la civilidad que cada ser considere de su fuero individual. La multitud significa el absurdo bajo la forma de absoluto terrorífico y es la gran amenaza que cunde en las ciudades contemporáneas. Desde la perspectiva de Téllez, ninguna vida insignificante puede evadirse de la potencia

catastrófica de la multitud, y de ahí que tenga sentido llamar la atención sobre la ideología que parece cristalizarse en el cuento “El prelude”, pues el vaciamiento del sentido de las acciones no depende de una abstracta nada sino de la multitud-absoluta, irreprochable.

2.2. “El regalo”: Muerte abrupta de un infante

En contraste con el furor de las masas ciudadanas y la perplejidad de un hombre adulto en medio de la violencia, “El regalo” (Téllez, 2003: 37-42) es un relato cuya tensión narrativa se centra en la esperanza de un pequeño, que es devastada al final. Se ingresa al cuento siguiendo el correr de Diomedes, un niño que se dirige presuroso al pueblo a visitar a su padre que se encuentra en la cárcel. Lleva un canasto con regalos que le ha mandado su madre y nada lo detiene. De eso trata el cuento en sus primeras cuatro páginas. En la quinta y última se rompe el curso inocente y feliz de la historia. Diomedes, al llegar a la plaza, desobedece el mandato de un guardia que indica que nadie puede entrar ahí: “El corazón le salta en el pecho como un caballo desbocado” (Téllez, 2003: 41) y no entiende cómo no puede pasar al otro lado, donde se encuentra la cárcel, el papá. Corre velozmente hacia él confiado en que no le sucederá nada; atrevido y amoroso, va en busca del abrazo del padre. Mas el guardia actúa en su contra, asesinándolo.

La correría del niño es la acción principal del cuento, acción que sería insignificante si no se la resaltara mostrando la ansiedad y la ilusión del pequeño, si no lograra la intensidad y la tensión narrativa que es propia del género cuentístico, al decir de Cortázar (1997). En efecto, el narrador hace ver el acto mismo de correr en una dimensión casi épica:

Los pies de Diomedes que son pies de once años de edad, parecen ya de bronce, como si con ellos hubiera caminado por sobre la tierra durante once siglos: dura planta, curada, probada contra la corteza de la tierra. Planta caminera y resistente contra la cual se embota la fiereza de la zarzamora y casi se hace inútil la asechanza sutil de la espina. (Téllez, 2003: 38)

Cada página insiste en el paso del niño, que corre o camina velozmente sin que nada lo detenga o lo canse, con todo el ímpetu de la vida, pleno de felicidad por ver al ser querido y

darle unos regalos. Y esta insistencia convoca la expectativa del lector, que quiere ser testigo del encuentro dichoso. En contraste, con simpleza y seriedad, indiferente, aparece el guardia infausto que le dará muerte. La orden tajante de no ingresar a la plaza se convierte en el motivo ruin para destruir una vida. El mandato cruel que no pide explicaciones, que no admite objeciones, que no se compadece ante la ilusión de un niño que lo único que hace es correr lo más aprisa que puede para ver a su padre, es concluyente de la injusticia que recae sobre el niño.

Por eso el silencio que llena la plaza al final, motivado por la arbitrariedad del asesinato:

El niño Diomedes se desploma, se desgaja como una fruta. Y la detonación del fusil repercute maravillosamente en el silencio que llena la plaza. El canasto ha rodado un poco y ha dejado sobre el polvo seis miserables bollos de maíz, un trozo de cerdo y un proyecto de hombre. (Téllez, 2003: 41)

El virtuosismo de este final no se puede pasar por alto. La imagen tiene un efecto de cámara lenta, pues sobreviene después de la correría de Diomedes. El símil del niño con la fruta que se desgaja obra el silencio que describe después y da cuenta de su desvalimiento ante la “helada indiferencia” (Cobo Borda, 2003: 14) con la que el guardia lo mata. La atención final, puesta en los nimios elementos del canasto, infunde pesar de que lo inocente sea atropellado y hace pensar en la felicidad humana y el amor que pueden caber en esos regalos humildes y que son destruidos a capricho. Finalmente, el narrador no pasa por alto recordar que ese niño sería un hombre algún día, si no lo hubieran excluido de la vida.

Y para los lectores se hace insoslayable el referente la de violencia en Colombia, que se ha dado en los campos de batalla, pero que también ha irrumpido en la vida de personas que no estaban en ellos, como es el caso de los niños. La sencilla descripción de una correría ilusionada, símil de la vida en flor y esperanzada, presta a la felicidad, contrasta con el final aterrador, que silencia incluso la protesta. La infancia, edad en la que el mundo carece de “exactos límites geográficos”, en la que, al menos imaginariamente, es posible estar ajeno a “la tosca realidad de la tierra”, en la que lo vano puede ser grande y mágico (Téllez, 2014: 3-16), cae en el pozo absurdo de la sociedad que padece la violencia indiscriminada. Sus

anhelos se desvanecen y sus huellas son más efímeras de lo acostumbrado por cuenta de una irracionalidad ajena e inobjetable: el asesinato.

3. Absurdo y banalidad

Rafael Argullol, en un ensayo titulado “El hombre escindido” (1999) comenta que el espíritu romántico decimonónico encarna la idea de una voluntad titánica que está dispuesta a enfrentarse al mundo sin sentido y que, en cambio, el fragmentado siglo XX da al traste con las murallas de la voluntad y del Yo, de donde solo puede surgir, en contraste con la posibilidad de un “proceder heroico”, propio del romanticismo, “un error en el absurdo”, característico del hombre contemporáneo (261). Así cabe interpretar al hombre de “Preludio”, que no puede tomar una decisión propia bajo la posesión del machete, que solo puede actuar con la misma violencia de la masa, cuando lo único que hacía era mirar los pasteles en una vitrina.

De otro lado, en *El mito de Sísifo* (1953) Camus habla del hombre absurdo como aquel que, apostado a cualquier empresa, se sabe “vencido de antemano” (135). Y aunque se advirtió que no hay expresiones de autoconciencia o de reflexividad en un personaje como el de “Preludio”, la idea del absurdo en la lógica de la infructuosidad de la acción resulta pertinente y, además, relacionada con la inminencia de la muerte, que se puede dar “un día cualquiera”, dejando a quien sea a “medio andar” (Téllez, 2014: 51). Al tiempo, la ausencia de voluntad que se percibe en el mismo personaje se corresponde con el hecho de que él “no hace nada por lo eterno” (Camus, 1953: 98), esto es, por trascender la situación en la que se encuentra, así sea evadiéndose, sino que se somete a las circunstancias sin objeción ninguna. La carencia de ilusión que caracterizaría a un hombre absurdo (Cfr. Camus, 1953: 101) se muestra en toda su expresión y sin ninguna altivez filosófica: es el hombre corriente enajenado del sentido de las acciones.

Pero también viene a cuento el recorrido jubiloso de Diomedes, del que se resaltó la descripción casi épica que hace el narrador, pues el asesinato abrupto niega cualquier

voluntad de vivir y de amar; responde fatídicamente a la ingenuidad y la ilusión, desmiente la esperanza y determina la esterilidad de cualquier deseo ante el asesinato injustificado, acto absurdo por excelencia. Un niño de pueblo nomás, en cuyos pies cosquillea la promesa de la vida, y que deja de ser, que muere, por circunstancias ajenas e inapelables.

Además, Diomedes y el hombre de “Preludio” son personajes cotidianos, insignificantes frente a cualquier narrativa grandilocuente, frente a cualquier hazaña o aventura heroica, y sus historias no parecen dejar un rastro significativo. El asesinato de “Preludio” se diluye en el lodo de la calle y el asesinato del niño no deja sino silencio y algunos alimentos humildes regados en el piso. La masa bullente y violenta de “Preludio” contrasta con la multitud atónita de “El regalo”. La una llevada por la violencia desmesurada, la otra sumida en la inacción, ambas dan la imagen de lo que no puede pensarse ni transformarse, de la sola asistencia a los acontecimientos, que simplemente se padecen y no se reflexionan. Con esto basta para que el absurdo se represente, bulliciosa o silenciosamente, con ira o perplejidad, para que el absurdo se realice en la escena, sin necesidad de técnicas narrativas novedosas.

¿Cómo se ve el asesinato en estos cuentos? Injustificado y triunfante. Un hecho absurdo por excelencia es aquel que no tiene justificación, la deriva moral más extrema y pesimista luego de que las acciones no se amparan en un principio divino. El hombre de “Preludio” no comprende lo que hace. Empuña el machete llevado por las circunstancias y nada más. Y el guarda de “El regalo” ejecuta al niño por algo que no tiene importancia, porque lo desobedece puerilmente. Es difícil no hallar ecos de Mersault (personaje de *El extranjero* de Camus), que asesina a un hombre en la playa llevado por el extremo calor, es decir, por nada, sin motivo alguno.

Igual de amorfo es el calor como motivo para Mersault que la masa para el hombre de “Preludio” o la desobediencia para el guardia del “El regalo”. Estos hechos exteriores pesan sobre los hombres, que son incapaces de oponer resistencia a un mal arbitrario. Su vida inane se traduce en asesinato impremeditado y la ausencia de motivo expresa la ausencia de Dios, al menos en el sentido en el que el temor al pecado o algo por el estilo no impide el desenlace fatal. En este orden de ideas, pensadores del absurdo y del nihilismo han partido a menudo

de la sentencia nietzscheana de la muerte de Dios, y no han olvidado el dilema que se propone en *Los Karamazov* de Dostoievski sobre si la inexistencia de Dios significa que todo está permitido. Sin embargo, el levantamiento de todas las prohibiciones, y ante todo de la prohibición de matar, tiene una deriva en la insatisfacción, en el hastío, o en el silencio y en la apatía, motivos por excelencia del absurdo, que permiten pensar, con Camus, que “la certidumbre de un Dios que diera su sentido a la vida supera mucho en atractivo al poder impune de hacer el mal” (Camus, 1953: 99). Y, en efecto, en los finales de “Preludio” y “El regalo”, igual que en *El extranjero*, solo reina el sinsabor de los hechos inesperados e injustificados, de la contingencia.

Sobre lo banal que es posible identificar en los dos cuentos de Téllez que se han tratado, es posible colegir a tientas algunos rasgos, además de los mencionados respecto a su estilo. En el libro *La violencia y sus huellas. Una mirada desde la narrativa colombiana* (2011), María Helena Rueda dedica unas páginas a comentar el trato novedoso que hace Téllez de fenómenos como la violencia, la muerte, la crueldad, la injusticia. La autora sugiere una relación con las reflexiones de la filósofa Hannah Arendt sobre la banalidad del mal, pues le llama la atención que el autor muestre que “cualquier ser humano puede llegar a cometer actos atroces, si es ubicado en un contexto donde estos resultan válidos y aceptables” (80). No es difícil coincidir con Rueda cuando señala el interés de Téllez en abordar la violencia sin obviar lo grotesco y lo banal, eludiendo lo sociológico (Cfr. Rueda, 2011: 82), y sin duda es importante la perspectiva de la banalidad que atiende a la enajenación de los seres que hacen parte de un sistema mezquino o de una masa descontrolada, pues da cuenta de la individualidad inerme ante los móviles externos sobre los que no decide, a pesar de que en la vida cotidiana se crea dueña de sí. Pero es preciso agregar que la banalidad en los cuentos analizados está vinculada también a los detalles nimios que hacen parte de sus tramas y que, discretamente, dejan el trazo de lo absurdo en tanto presencia de lo inane.

En efecto, el recurso de poner la atención, justo cuando la muerte se obra, en elementos triviales como la leña que se parte (en “Preludio”) o los alimentos que ruedan por el suelo (en “El regalo”) llama la atención y, aparte de ser un rasgo estético de los cuentos, implica una visión de lo humano en su condición banal, intrascendente. En palabras de Marta Traba

(2003), “la destrucción de la violencia no logra alterar la supervivencia de lo trivial, de lo cotidiano” (30), que reposa, sutilmente, como una especie de ruina de los males que es capaz de obrar el ser humano. Así, lejanos de cualquier protesta o crítica explícitas, estos finales son casi apáticos, pues renuncian a dar cuenta de alguna subjetividad o conclusión moral, y más bien refieren el olvido o el silencio, la perplejidad, en últimas, dando cuenta de lo inerte, de objetos o características espaciales, que suspenden cualquier dramatismo.

Asimismo lo expresó Marta Traba (2003) refiriéndose al estilo de Téllez, quien, a su vez, simplemente *describe* sus personajes en vez de *sufrirlos*: “cuenta la historia desaprensivamente, anotando su monstruosidad sin calor, sin tomar partido, como un hecho externo a él, que a lo más le inspira una piedad inteligente” (31). Esta distancia emocional del narrador, la futilidad de los motivos del asesinato y los triviales rastros de la muerte pueden considerarse efecto de lo que se ha denominado una visión del absurdo en los cuentos de Téllez. Ante la irracionalidad del mundo expresada en el asesinato, lo banal denota cierta apatía, cierta suspensión del juicio, cierta inercia, cierta perplejidad, un umbral de la comprensión al que se ve enfrentado cada lector.

Bibliografía

- Argullol, Rafael (1999). "El hombre escindido". En: *El Héroe y el Único*. Madrid: Taurus, 225-268.
- Betancur, Belisario (1989). "El tiempo de búsqueda". En web: http://www.colombianistas.org/Portals/0/Revista/REC-6/3.REC_6_BBetancur.pdf (consultado el 1 de noviembre de 2015)
- Cadavid, Jorge H. (1995). "Hernando Téllez: un consumado estratega". En: *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 32, No. 40, Bogotá D.C., Banco de la República, 75-96.
- Camus, Albert (1953). *El mito de Sísifo* [Epub]. Buenos Aires: Losada.
- Cobo Borda, Gustavo (2003). "Hernando Téllez: Estética y violencia". En: *Hernando Téllez. Vida y obra*. Bogotá: Editorial Norma, 9-21.
- Cortázar, Julio (1997). "Algunos aspectos del cuento". En: *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila, 379-396.
- De Miguel Magro, Tania (S.f.). "El tiempo y la muerte en *Cenizas para el viento*, de Hernando Téllez". En web: <http://pterodactilo.com/tres/Magro.pdf> (consultado el 4 de abril de 2015).
- Giraldo, Efrén (2014). "Hernando Téllez. Ensayo y autofiguración". En: *La poética del esbozo*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 305-365.
- Giraldo, Luz Mary (2002). "Cuento Colombiano: un género renovado". En: *El cuento en red. Estudios sobre la ficción breve*, No. 5, Universidad Autónoma Metropolitana, Humboldt State University. En web: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/10-248-3997vna.pdf (consultado el 4 de abril de 2015).
- Giraldo, Luz Mary (2005). "De la creación a todo lo demás". En: *Cuentos y relatos de la literatura colombiana*, tomo I. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, XIII-XXVII.
- Giraldo, Luz Mary (2008). "Entrecruces y líneas del contar en Colombia". En: *Odradek, el cuento*, Año 6, No. 12. En web: <http://www.odradekelcuento.com/2odradek12.htm> (consultado el 21 de agosto de 2015).
- Hobsbawm, Eric (2008). *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- Jiménez P., David (1992). "Hernando Téllez". En: *La crítica literaria en Colombia, siglos XIX y XX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Instituto Colombiano de Cultura, 209-239. En web: <http://www.bdigital.unal.edu.co/1394/6/05CAPI04.pdf> (consultado el 4 de abril de 2015).
- Ortega, María Luisa (2011). "Hernando Téllez, cuentista. Entre la realidad y la ficción: el tiempo". En: María Luisa Ortega, María Betty Osorio y Adolfo Caicedo (comps.), *Ensayos críticos sobre cuento colombiano del siglo XX*. Bogotá: Universidad de Los Andes.

- Pineda Buitrago, Sebastián (2012). “Quinta parte. Narrativa de mediados del siglo XX (1948-1965)”. En: Breve historia de narrativa colombiana, siglo XVI-XX. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 213-254.
- Ricoeur, Paul. (2006) *Tiempo y narración III: el tiempo narrado*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rueda Ardila, María Clemencia (2011). “La circularidad vida-muerte a través de la figura materna en ‘Sangre en los Jazmines’ y ‘La canción de mamá’ de Hernando Téllez”. En: María Luisa Ortega, María Betty Osorio y Adolfo Caicedo (comps.), *Ensayos críticos sobre cuento colombiano del siglo XX*. Bogotá: Universidad de Los Andes.
- Rueda, María Helena (2011). “Hernando Téllez: matices de la violencia”. En: *La violencia y sus huellas. Una mirada desde la narrativa colombiana*. Madrid: Iberoamericana, 78-82.
- Sartre, Jean-Paul (2006). *La Náusea*. Buenos Aires: Losada.
- Téllez, Hernando (1943). *Inquietud de mundo*. Bogotá: Ediciones Librería Siglo XX.
- Téllez, Hernando (1957). “Márgenes”. En: *Mito*, Vol. 3, No. 15, Bogotá D.C., Biblioteca Nacional de Colombia, 151-157.
- Téllez, Hernando (1958). “Nota sobre Mito”. En: *Mito*, Vol. 3, No. 18, Bogotá D.C., Biblioteca Nacional de Colombia, 390-391.
- Téllez, Hernando (1961). “Márgenes II”. En: *Mito*, Vol. 6, No. 36, Bogotá D.C., Biblioteca Nacional de Colombia, 333-339.
- Téllez, Hernando (1967). *Confesión de parte*. Bogotá: Ediciones del Banco de la República.
- Téllez, Hernando (1995). “Literatura y sociedad”. En: *Nadar contra la corriente*. Bogotá: Ariel, 31-35.
- Téllez, Hernando (2003). *Cenizas para el viento*. Bogotá: Editorial Norma.
- Téllez, Hernando (2014). *Bagatelas y Literatura y Sociedad*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Tomachevski, Boris (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal.
- Traba, Marta (2003). “Hernando Téllez”. En: *Hernando Téllez. Vida y obra*. Bogotá: Editorial Norma, 23-32.
- Vargas, Germán (1985). “Era escritor, pero no cuentista”. En: *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 22, No. 5, Bogotá D.C., Banco de la República, 79-80.