

Vivencia y literatura: la violencia universal en el cuento “Espuma y nada más” de Hernando Téllez¹

Ezequiel Quintero Gallego

Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, Colombia

RESUMEN

El presente artículo investigativo plantea una ruta comprensiva de la unidad de sentido literaria a través del concepto vivencia en el cuento “Espuma y nada más” de Hernando Téllez, entendiendo a la vida como función literaria esencial intencionada en el acto creativo. Los procesos de realidad y ficción dentro del contexto social del autor y la temática de la violencia presente en la creación de Téllez, a luz de la fenomenología de Edmund Husserl, abren un camino para la comprensión de aquello que hace a las obras literarias creaciones universales en cualquier espacio-tiempo posible. El trabajo está dividido en tres partes, donde en la primera se explican por medio de la filosofía husserliana las operaciones esenciales que convierten a la obra de arte en objeto de carácter universal; otra donde se profundiza en una ejemplificación a través de los fenómenos históricos puestos por tema en el cuento; y una última donde la violencia se universaliza a través de la ficción. Este escrito logra realizar varias aproximaciones al problema de la esencia de la literatura por medio de un cuento latinoamericano y abre camino para comprender la creación y la captación del fenómeno literario.

Palabras claves: Hernando Téllez, Fenomenología, Violencia, Crítica literaria, América Latina

ABSTRACT

meaning through the concept of experience in the story “Espuma y nada más” by Hernando Téllez, understanding life as an essential literary function intentional in the creative act. The processes of reality and fiction within the social context of the author and the theme of violence present in the creation of Téllez, in the light of the phenomenology of Edmund Husserl, open a way for the understanding of what makes literary works universal creations in any possible space-time. The work is divided into three parts, in the first, Husserlian philosophy explains the essential operations that make the work of art an object of universal character; is deepened in an exposition through the historical phenomena put by subject in the story; and one last where violence is traversed through fiction. This paper makes several approaches to the problem of the essence of literature through a Latin American story and open the way to understand the creation and catchment of the literary phenomenon.

Keywords: Hernando Téllez, Phenomenology, Violence, Literary criticism, Latin America

¹ Este artículo es resultado de una investigación con igual título presentada para los seminarios de investigación del programa de Estudios Literarios de la Universidad Pontificia Bolivariana.

Introducción

La literatura como la conocemos comparte grandes temas a través de la historia: el amor, la muerte, la envidia, el dolor, en otras palabras, la condición humana. Todas las obras de arte son creaciones del hombre y en cada una de ellas hay un rastro indeleble de su vida. La búsqueda que aquí se propone, intenta abordar la idea de *universalidad* en la literatura por medio de la relación entre la realidad del hombre y el proceso de creación, como uno de los elementos que permiten a la obra entrar en esta categoría. Ningún poema, cuento o novela, está por fuera de un contexto, y el creador de esta tampoco está exento del tiempo y del espacio.

Hernando Téllez es el autor y ejemplo para desarrollar esta idea, sobre la cual se centrará este estudio en uno solo de sus cuentos. En el mes de octubre de 1950, aparece publicado el libro de *Cenizas para el viento y otras historias*, donde el ya consumado periodista y amante de las letras francesas, logra a través de la literatura contar lo que viene pasando en las últimas décadas en el país sin siquiera hacer mención explícita al hecho histórico. El texto recoge varios relatos que tienen por tema la violencia, lo rural y la resistencia frente a formas marginalizadoras del Estado, entre algunos de temática fantástica y de amores no consumados. Debemos subrayar que la obra maestra de dicha compilación es el relato “Espuma y nada más”, sobre el cual rondará esta reflexión.

El presente trabajo toma como eje central la relación entre las *vivencias* del autor y el objeto literario como resultado de esas *vivencias* dirigidas por la *intencionalidad*, donde se construye por medio de este proceso un valor universal que puede ser comprendido por otros. Podría pensarse que esto lleva a un reduccionismo historicista o incluso a una contradicción en los términos, pero el carácter filosófico que parte de la teoría fenomenológica de Edmund Husserl, salva a dicha relación de estos problemas, pues su finalidad son las bases ontológicas de la operación literaria y para esto es necesario revisar la realidad primera en el autor y luego su universalización a través del arte. Dicha investigación está motivada por la excelsitud y redondez del cuento en contenido y forma; además por su capacidad de trascender el contexto colombiano, hablando de los actos humanos que nos conectan y nos conectarán por siempre. Lo que se intenta decir es, que más que un cuento de la violencia en Colombia es un cuento de la violencia universal.

Aquí el texto “Espuma y nada más” es ejemplo para explicar una categoría universal que se viene repitiendo desde el comienzo del arte de la palabra. Además, su función literaria se refiere no solo a la experiencia estética o formadora, sino que también entraña la experiencia de lo vivido. Si se revisan los estudios realizados a la obra de Téllez, estos se centran en su persona como sujeto crítico, también en su libro de cuentos *Cenizas para el viento* a través de las temáticas de violencia y muerte, y en su *Diario* desde la perspectiva ensayística². Ninguno de ellos ahonda en el carácter esencial de sus cuentos y tampoco se cuestionan por su valor universal.

Siguiendo lo anterior, a lo que se intentará dar respuesta es a la relación entre *vivencia* y literatura en uno solo de sus relatos, en correlación con algunos de sus otros

² Véase respectivamente: Cadavid, Jorge (1995). “Hernando Téllez: un consumado estratega” en *Boletín Cultural y Bibliográfico* 32, 1995: 75-96; Iglesias, Ricardo (2002-2004). “Hernando Téllez Cenizas para el viento” en *Hybrido: Arte y Literatura* 6, 2002-2004: 86-94; Salazar, Carlos (2012). “El olvido en Hernando Téllez: una mirada desde la autofiguración” en *Escritos* 20, 2012: 139-153.

escritos donde aparecen los temas de violencia y sociedad; siempre teniendo en cuenta al autor como sujeto experimentador de *vivencias*, a la obra como resultado de lo vivido, y al contexto o dimensión real como el lugar de donde el escritor bebe para realizar el acto creativo; todo esto en pro a un nivel extraterrenal de la literatura donde el lector es capaz de reconocerse.

La estructura del artículo gira sobre tres ejes fundamentales correspondientes a los niveles de comprensión del *fenómeno*. Esta investigación es de carácter filosófico y literario, pero también echará mano de referentes históricos para aclarar el objeto de estudio. Nuestro enfoque epistemológico desde los estudios literarios y la filosofía sientan sus bases en la fenomenología de Edmund Husserl a través de los textos *Investigaciones lógicas* Tomo II e *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, para aclarar la idea de la *universalidad* del *sentido* y el concepto de *vivencia*. Junto a estos textos de Husserl, y para dar más claridad conceptual alrededor de la fenomenología, se usa el texto del doctor en filosofía y asesor de la investigación Andrés Felipe López: *Vida humana fenomenológica. Cuatro estudios sobre Edmund Husserl* [4, ∞). Definir estos conceptos de entrada ayudará a delimitar las categorías que guían el trabajo hasta su término. Si bien la filosofía husserliana no está dirigida al hecho literario, la aventura de este trabajo consiste en centrar dicha terminología en este acontecimiento.

Ahora bien, siguiendo el esquema propuesto, el primer apartado del escrito se centra en conceptualizar la idea de *vivencia* desde la fenomenología husserliana para partir de esta categoría hacia el análisis del cuento y establecer su *universalidad*. En esta parte del texto se desarrollará todo el grueso filosófico del escrito. En el segundo eje se identifica la relación entre realidad —entendida aquí como el plano donde ocurren las *vivencias* antes de ser transpoladas a la escritura— y la ficción u objeto literario. Esto a través del dato histórico en posible relación con el contexto intratextual del relato. Por último, se desarrollará la idea de violencia en analogía con el contexto y con los planos de realidad y ficción para comprender la unión entre literatura y *vivencia*. Si se mira bien hay un primer momento filosófico y un segundo momento histórico, todo en la transversalidad de lo literario.

Vivencia y literatura

El acto de creación literaria parte de la vida. Es imposible que un escritor vierta sus ideas en la página vacía si no ha vivido, es decir, si no ha hecho consciente su experiencia. El interrogante central que se origina con este problema es a lo que se apunta en este capítulo en relación con la fenomenología, pues dicho pensamiento filosófico fundado por Edmund Husserl, tiene en cuenta al fenómeno y a la *vivencia* como categorías constitutivas para poder hablar sobre la vida humana. Aquí se abordará la idea de *vivencia* como experiencia atravesada por la conciencia para establecer una posible relación con la creación literaria. La tarea con Husserl consiste en centrar los conceptos fenomenológicos dentro la comprensión literaria, para llegar a la idea de *universalidad* desde un caso particular que es el cuento “Espuma y nada más” de Hernando Telléz.

Dos imágenes aparecen en el *Diario* que pueden ayudar a acceder al pensamiento de este escritor colombiano. La primera recrea en la imaginación la escena milenaria de

una pareja en el cortejo sexual. Dice: “pienso que esa escena es tan vieja, tan antigua como el mundo y que en sus detalles no puede ser diferente de la eterna representación del amor” (Téllez 2003b: 11). La entrada donde esta frase aparece se titula “El amor”, concepto de envergadura primordial. Hasta aquí la primera instantánea. Ahora, la segunda aparece en “El niño judío”: “Estaba próxima la hora de la reunión en el comedor para cumplir el rito universal de la comida, igual bajo todos los cielos, el mismo en todas las razas” (Téllez 2003b: 25). Se repite otro gesto que solo referiríamos a los seres vivos y como acto racional a los seres humanos. Estos ejemplos señalados tienen una razón, y es aclarar desde el principio que las próximas líneas escritas están cercanas a lo que Téllez, como hombre más allá del autor, encarna. Cabe preguntarse por qué estas imágenes que aparecen en el *Diario* se siguen repitiendo, y cómo el cuento que referiremos a continuación es capaz de reproducir otros universales³.

En “Espuma y nada más” un capitán entra a la barbería del pueblo para ser afeitado. El barbero siente temor ante la llegada de este hombre a su lugar de trabajo. En el pueblo se vienen cazando revolucionarios para torturarlos y crear escarmiento público. El barbero es uno que opera encubierto para informar a los demás sobre las decisiones del capitán, pero este aparentemente no lo sabe, de lo contrario no iría a ofrecer el cuello al enemigo. El acto ritual del oficio comienza, y en simultáneo la mente del barbero diserta sobre matar o no matar a su perseguidor. Al final decide no hacerlo y dejarlo ir como si nada hubiese pasado. La última escena muestra que el capitán siempre supo quién era el que lo estaba afeitando y se lo dice. Se pasa al silencio tras este final inesperado. Teniendo el resumen del argumento desde el principio, podremos trabajar con claridad a lo largo de todo el trabajo. Ahora preguntémosnos: ¿qué hay de universal en el relato a primera vista?

Lo que aparece ante el lector como receptor de la obra es la pugna entre dos vidas, la disputa anterior a la violencia que siempre se presenta. Esto se justifica por ejemplo en la tradición literaria desde personajes como David y Goliat o Héctor y Aquiles que son referentes de la vida humana llevados a la ficción por la maestría de un autor. Además, el gesto ritual del cuidado de sí con la visita al barbero, la polaridad ideológica entre hombres que genera escisión, el miedo y el pensamiento reflexivo antes de llevar a cabo un acto, pueden caber dentro de la *universalidad* de la acción. Nótese que todos y cada uno de estos temas están presentes en la realidad, que es anterior al cuento. Alguien podría preguntar entonces sobre elementos de carácter fantásticos como la metamorfosis de Proteo en la *Odisea*, o sobre imágenes poéticas como las ninfas del Tajo en la *Égloga III* de Garcilaso. En estos casos habría que hilar más fino para hallar la *universalidad*, sin embargo estos referentes simbólicos están compuestos por datos de la realidad, ya sea el antropomorfismo, la idea de transformación, el concepto de la

³ Hay otra anécdota interesante que puede dar más ideas sobre el pensamiento de Téllez. En un concurso literario realizado por la *Revista de las Indias* en 1941, cuatro jurados calificaron más de cincuenta cuentos. Los jurados eran Tomás Rueda Vargas, Tomás Vargas Osorio, Eduardo Carranza y Hernando Téllez; los cuentos finalistas fueron “Por qué mató el zapatero” de Eduardo Caballero Calderón y “La grieta” de Jorge Zalamea. El primer cuento es en Colombia, el segundo en Dublín. Vargas Osorio y Vargas Rueda se aliaron bajo una idea de nacionalismo por el primero. Carranza y Téllez por el segundo desde una valoración estética y universalista. El resultado terminó en disputa y ganó el cuento de Caballero. Sin embargo el embrollo continuó en artículos de prensa publicados por ambos bandos. Téllez siempre sostuvo su inclinación por la *universalidad*. Esta historia puede consultarse en el artículo “Del nacionalismo literario: una polémica colombiana (1941)” de Jacques Gilard.

belleza, etc. En nuestro caso, al tratarse de un cuento enteramente realista, es menos complejo evidenciar los fenómenos de la experiencia.

La lectura *teórica*⁴ del cuento de Hernando Téllez, nos permitirá de aquí en adelante ejemplificar el proceso por el cual la literatura se itera eternamente en la conciencia de los hombres en el transcurso de los tiempos. Para comprender la propuesta epistemológico-ontológica de la literatura aquí planteada vamos a aclarar varios conceptos filosóficos a la luz de la fenomenología de Edmund Husserl con apoyo de los estudios realizados por el doctor Andrés Felipe López en *Vida humana fenomenológica. Cuatro estudios sobre Edmund Husserl* [4, ∞). Debe recordarse que la fenomenología no es una ciencia literaria y los estudios husserlianos no están dirigidos a la literatura en sí, pero si se miran bien las ideas planteadas por el filósofo de Moravia, pueden adecuarse a cualquier investigación que tenga como origen la experiencia humana.

El primer concepto que es necesario aclarar es el de vivencia. En los libros *Investigaciones lógicas Tomo II, Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica, e Invitación a la fenomenología* este concepto está presente. A través de su explicación podremos entender más a fondo cómo es que estos temas universales en el cuento “Espuma y nada más” tienen justificación filosófica.

La *vivencia* es la relación de la conciencia intencional con el mundo de la vida. En su transferencia de fenómenos el sujeto conoce y se autodetermina con la experiencia. Desde la inmanencia, una región inextensa de *vivencias* fluye en la infinitud de una corriente. En el artículo que escribe Husserl para la *Enciclopedia Británica* sobre fenomenología, este aclara que a los fenómenos también se les llama *vivencias* pues “su característica esencial más general es ser como «conciencia de-», «aparición-de» - DE las respectivas cosas, pensamientos (juicios, razones, consecuencias), de los planes, decisiones, esperanzas, etc.” (Husserl 1992: 36). Ambos términos están ligados, pero no quiere decir esto que no exista distinción entre los dos conceptos, pues el fenómeno refiere a aquello que aparece en la experiencia para hacerse consciente por medio de la percepción y el paso por la conciencia. La *vivencia* por su parte aprehende el fenómeno y lo hace auténtico desde la subjetividad sin alejarlo de lo objetivo. Cuando se percibe un fenómeno este se convierte en un contenido de lo vivido y el objeto entonces pasa a ser *vivencia* en el hombre. La distinción primordial aquí, es que “los fenómenos mismos no aparecen; son vividos” (Husserl 2006: 90).

Ahora bien, el objeto fenoménico es distinto a la vivencia del sujeto fenoménico. En la primera hay una relación entre dos cosas. En la segunda una relación de la *vivencia* con el cúmulo de *vivencias* del contenido de conciencia. Gracias a esto es posible que la *vivencia* sea auténtica y universal: “No hay ninguna diferencia entre el contenido vivido o consciente y la vivencia misma” (Husserl 2006: 91). Es decir que Téllez no vivió los fenómenos de la barbería para poder representarlos, sino que aquello representado vive en él para poder ser volcado en el acto intencional. Este proceso es anterior a la escritura. En el momento de creación, todas y cada una de las experiencias explícitas o implícitas de relación conflictiva entre dos sujetos aparecen en la forma de *vivencia*.

Siguiendo lo anterior, cabe preguntarse ¿cómo es que el fenómeno pasa a ser *vivencia* en el sujeto? La respuesta radica en que es el acto de conciencia el que saca a lo vivido de su anonimato. Si el sujeto no se dirige al objeto, ya sea el escritor desde sus

⁴ Del griego θεωρία [theōría] que en su raíz quiere decir contemplar.

vivencias o el lector desde la representación de ese otro, y no se adopta una postura contemplativa de la experiencia literaria, esa experiencia o ese objeto artístico quedarían relegados al anonimato. Solo el sujeto consciente en el acto intencional vive la experiencia literaria como suya. Con esto se quiere decir por ejemplo que si el barbero siente miedo ante el enemigo, el sujeto-lector habrá de auscultar en el panorama de sus *vivencias* la experiencia de miedo para establecer una correlación con el *sentido*, y además tener presente que para evocar el miedo en un personaje, desde el otro polo creativo, en el escritor debe existir una experiencia de miedo que representar. Téllez como *sujeto trascendental* es capaz de reconocer la propia experiencia y luego volcar sus *vivencias* en un cuento. Es cierto que la experiencia no se da de igual forma en todos los hombres, sin embargo es aquí donde la subjetividad como experiencia particular juega el papel de guía en el acto intencional. Las distintas formas del miedo que se dan en la intersubjetividad amplían o rectifican el *sentido* dado en la experiencia, nombrado gracias al lenguaje o expresión como lo llama Husserl. Incluso un hombre en el caso hipotético y posible de que no posea la experiencia mentada —solo ahí en ese acto intencional para con lo escrito—, puede nutrirse de la experiencia ajena y acceder al *sentido* del cual carece. El hombre no viene al mundo siendo un experto en la vida, la literatura lo rectifica y ayuda en mayor medida a ampliar su horizonte. En ese orden de ideas, la intencionalidad es posible puesto que hay mundo y permite que la vida se despliegue en esferas o regiones sobre las cuales hacerlo (López 2015b: 287).

Esta idea de correspondencia entre el lector, la obra, el escritor y el mundo, abre paso al concepto de *sentido*. El cuento, al estar construido por palabras, lleva dentro de sí un lenguaje intencionado. La estructura de signos refiere a la realidad que los antecede, desde el sujeto que los hace aparecer. Téllez en “Espuma y nada más” está creando la escena cotidiana de dos hombres que se encuentran en una barbería con un propósito; en apariencia el de afeitarse y ser afeitado, pero subrepticamente el de asesinar o no asesinar y probar la determinación homicida de un enemigo. Su material para dicho acto imaginativo son palabras, nombres, frases, expresiones. Cuando Husserl habla de *sentido* referencia algo anterior al significado, una instancia que antecede a la arbitrariedad del signo. Dice en *Ideas relativas a una fenomenología pura*: “Al leer podemos articular y llevar a cabo libremente cada significación, y podemos enlazar sintéticamente en la forma señalada significaciones con significaciones. Con este llevar a cabo los actos de significación en el modo de la generación propiamente tal, obtenemos una perfecta distinción en la comprensión ‘lógica’” (Husserl 1962: 299-300). Esta urdimbre lingüística que expresan las palabras es una forma del *sentido* que se eleva al reino del *logos* en lo conceptual, esto es, lo universal.

Para entender con mayor exactitud la *universalidad* de la experiencia es necesario hablar del *sentido* y cómo el sujeto es aquel que lo constituye. Volviendo a los conceptos tratados en los párrafos anteriores, cuando el sujeto hace del fenómeno *vivencia* por medio de la intencionalidad, es decir el acto de conciencia dirigido a lo experimentado, ese suceso es sacado del anonimato y adquiere un significado. El valor teórico, práctico o axiológico dado por el sujeto consciente es lo que llamamos *sentido*. En esta correlación sujeto-mundo, “[...] el sujeto es constituyente del sentido y la validez del mundo, y a su vez un sujeto psico-físico constituido en él” (López 2015b: 65). La experiencia sensorial, lo vivido empíricamente y llevado racionalmente en la conciencia se convierte en idea y *sentido* de eso que se vivencia. En la literatura se puede plasmar la representación de la idea y en consecuencia las *vivencias* humanas

gracias al lenguaje, que además de captar los *sentidos*, los congela en la página escrita y permite volver sobre ellos.

Ahora bien, gracias a este álbum de fenómenos que es la literatura, se puede hablar de una dimensión primera de realidad intencionada en el acto creativo. El profesor López en el cuarto de sus estudios titulado “Teoría fenomenológica de la verdad”, pregunta con Husserl:

Qué relación entonces se puede establecer entre el sentido del objeto y el *qué objetivo* al que me refiero, dirá Husserl, el *nóema*. No en su acepción metafórica sino literal, *la verdad se vive*; así lo justifica la evidencia que es la vivencia de la verdad; sin vivencia no hay fuente que la haga emanar, ni concretizaciones de los sentidos y singularizaciones en juicios de lo de antemano vivido. (López 2015b: 231)

Siguiendo lo anterior, sin sujeto histórico que haya vivido en el mundo, no es posible hablar de *sentido* en el acto. Así el cuento de Téllez es producto de la experiencia histórica, puesto que no solo se trata de lo contextual sino de la historia interna de las sensaciones, ideas y comprensiones del sujeto particular; a pesar de poder acceder por medio de lo escrito a la experiencia íntima, aún hay regiones que nos son vedadas pues no es posible vivir como aquel hombre vivió. Esta imposibilidad es de carácter formal más no esencial. López en relación con esto nos recuerda que: “Los hechos empiezan, duran y terminan pero el sentido se queda, porque es atemporal, y por tanto, universal. ¿Qué es ser universal? Un infinito de singulares posibles, *uno* para muchos que lo ejemplifican, *una* posibilidad para infinitos ejemplos que lo actualicen” (López 2015b: 233).

Pasemos a una ejemplificación más minuciosa. En el párrafo 7 de la Investigación Sexta, Husserl explica el conocer como carácter de acto y la *universalidad* de la palabra. Para referirse al nombre y su cópula con el mundo nos dice: “El nombre aparece como perteneciente a lo nombrado y siendo una cosa en él” (Husserl 2006: 208). En la fenomenología el acto de nombrar es una fundición de la cosa con el nombre. Aquello que se nombra se une intencionalmente con el *sentido*, siendo una sola cosa con él. Así, aquello que es nombrado por ejemplo como “espuma”, será referido a los objetos idénticos a este *sentido*, o a lo que Husserl llama “virtud del sentido idéntico” (Husserl 2006: 208). Esto es posible porque la palabra en su esencia es significativa, y gracias al acto de conocer y de nombrar el mundo por medio del lenguaje (que no solo es escrito, sino también gestual, fónico, visual, etc.), es posible que todos los hombres comprendan.

Lo anterior significa que es el acto de conocer aquello que valida el *sentido*. Puede pensarse a raíz de esto, que el acto de conocer es distinto en todos los sujetos, pero no es el acto en sí aquello que diferencia a unos de otros, sino la autenticidad de la experiencia que es única e irrepetible en cada sujeto. El acto de conocer y de dar *sentido* es universal. Dice Husserl: “la significación que pertenece al sonido verbal y al acto de conocimiento, en el cual dicha significación se une actualmente con el significado, resultan, idénticos en todas partes; de suerte que las diferencias han de valer, naturalmente, como extrasensoriales” (Husserl 2006: 209). Puede que la “espuma” esté en el mar, sobre una taza de chocolate, o en la cara de un hombre que está a punto de ser afeitado, pero a lo que se refiere el *sentido* es a la significación de dicha cosa en su esencialidad. De la misma manera, puede estar la palabra escrita como signo visual y

signo fonético de forma distinta. Véase por ejemplo “foam” en inglés, “spumas” en latín, o “пена” en ruso. Este ejemplo final evidencia que es posible que el grafema cambie y el sentido se mantenga. En el primer caso lo que se nombran son las “intuiciones posibles” por medio del acto cognoscitivo nominal (Husserl 2006: 209). En el segundo, la posibilidad del signo para tomar formas distintas de referencia. Sin embargo estas múltiples maneras de nombrar al objeto no son más que escorzos del lenguaje que se adhieren a la unidad primordial, al objeto que es uno y la misma cosa, más allá de nuestra mortal percepción.

Ahora, puede refutarse esto con los nombres propios, no ya los objetos en su idealidad universal como “árbol”, “agua”, o “ira”, sino signos como “Carlos” o “Capitán Torres”. Aunque estos nombres puedan remitir a una identidad específica, también aparece el acto de nombrar, y seguimos a Husserl cuando escribe: “como todos los demás nombres, tampoco los propios pueden nombrar sin conocer lo nombrado” (Husserl 2006: 210). Esto ocurre debido a que “el acto no está ligado al contenido sensible determinado del fenómeno verbal respectivo” (Husserl 2006: 210-211). Recordemos la idea del nombre como fenómeno ideativo resultado de la *intencionalidad* dirigida al mundo, captando lo fenoménico más no el objeto en sí.

Estas construcciones fenomenológicas alrededor del *sentido* y de aquello que nombramos dan luces sobre lo literario, pues el material mismo de composición es el lenguaje como resultado de la experiencia con el mundo, es decir la *vivencia intencional*. Con las ideas husserlianas lo universal de la comprensión encuentra una razón de ser. Por ejemplo, con la lectura del cuento de Hernando Téllez es indiferente el lugar al que se pertenezca, o si se es lector de un espacio-tiempo futuro con respecto a la fecha de creación; el *sentido* que contiene el relato, donde un barbero afeita a un coronel que es su enemigo y decide no matarlo, puede ser comprendido gracias a las estructuras de la conciencia que traen y emparentan nuestras *vivencias* con las contenidas en ese fenómeno. En la experiencia de lectura pueden ocurrir algunas incomprensiones, ya sea porque hay *sentidos* que no se poseen y deben ser aclarados, o imposibilidades idiomáticas, las cuales se pueden resolver mediante ejercicios de traducción. La tarea del lector es hacer aparecer un *sentido* que antes desconocía, ampliarlo, o rectificarlo si estaba errado. La posibilidad del acto de conocer, junto con la de experimentar y vivir la experiencia de manera consciente, permite esta operación.

Pasemos ahora al problema del signo con relación a la imagen y la idea del escorzo como posibilidad de captación fenoménica de la obra de arte literaria. Cuando hablamos nos referimos por ejemplo a la palabra en el libro, que a su vez evoca una imagen cargada de signos. “El signo, en cuanto a objeto, se constituye para nosotros en el acto de aparecer” (Husserl 2006: 225), cuando leemos la frase “No saludó al entrar” (Téllez 2003a: 11), aquella fila sígnica hace aparecer los *sentidos* concretados en imagen. Alguien entra en algún lugar —hasta ahora no esclarecido— y no saluda. En simultáneo es evocada la imagen de esta acción y la imaginación comienza a crear vida de *sentidos*.

En la literatura ocurre que no se nos aparece la percepción sensible e inmediata de la realidad, sino que es la imaginación a través de lo leído y nuestras *vivencias* entendidas como experiencias auténticas de los fenómenos hechos conciencia. Puede que al leer la frase nos imaginemos a un hombre, a una mujer, a un anciano, pero el sentido nos crea la imagen de que alguien apareció, uno con cualidad de movimiento y habla. El cuento prosigue con el acto cotidiano del capitán Torres, en gesto de comodidad y preparación de quitarse el kepis, junto al cinturón ribeteado de balas (Téllez 2003a: 11). La

narración a medida que avanza nos muestra ciertas especificidades que van ampliando el *sentido* y completando la imagen. Sin embargo es la *vivencia* del que lee intencionada sobre ese fenómeno —el cuento con todo su contenido significativo—, la que determina la presentación de las diferencias en la captación. Puede que el lector vea en ese personaje del capitán a todos los capitanes que ha guardado en su conciencia durante toda la vida, necesariamente distintos a los de otro lector, pero encerrando el mismo *sentido* que refiere la palabra “capitán”, entendida como sujeto al mando o con rango de autoridad frente a una comunidad humana específica.

La idea del escorzo puede sernos útil para esta aproximación desde lo imaginativo. Cuando varios hombres realizan la lectura de un mismo cuento, de un objeto completo de la imaginación, pueden tener distintas aproximaciones a la comprensión, o escorzos del objeto, que por estar sujetos al hombre como ser limitado, no llegan a la captación del fenómeno en su completitud. El carácter de obra de arte inclusive imposibilita esta concreción, pues, una de sus cualidades es estar en constante ampliación del horizonte comprensivo, *ad infinitum*. Revisar la pertinencia de dicha captación en pro a lo que el texto dice es tarea que debe realizarse por vía de verificación del *sentido*.

Siguiendo con la idea, puede ocurrir que en la autodeterminación del lector por medio de sus *vivencias*, exista empatía por ciertos sentimientos, temas o disposiciones literarias, que intencionalmente sean vistos con más detalle. Cada experiencia de lectura puesta en el terreno de la intersubjetividad, rectifica el *sentido* y permite comprenderlo desde distintos ángulos (escorzos), por ello es de vital importancia el otro como par evaluador de lo imaginado. En este sentido, “si la percepción fuera siempre lo que pretende, la real y auténtica presentación del objeto mismo, sólo habría de cada objeto un percepción, puesto que la esencia peculiar de ésta se agotaría en dicha presentación auténtica” (Husserl 2006: 227). Una lectura no será nunca lo mismo que una relectura, al igual que la lectura de otro. Desde lo literario, esto puede ser visto como “las múltiples imaginaciones en las cuales se ofrece en imagen este mismo objeto” (Husserl 2006: 228), es decir, el escorzo de lo imaginativo.

Es por esto que sin *vivencia* en el lector, y a su vez en el escritor, no es posible que haya constitución de *sentido* y posteriormente una creación literaria. Este primer concepto remite a su vez a dos formas fenoménicas que son: la *nóesis* y el *nóema*. La primera es acto de conciencia intencional y la segunda es objeto intencional representado en el pensamiento (López 2015b: 42). Ambas formas hacen parte de la *vivencia*. En el caso de la creación literaria se habla de *nóema*, pues es el resultado intencionado por la conciencia luego de lo vivido. La *nóesis* a su vez es aquello que contiene el sujeto en la experiencia para llevar a cabo el acto intencional. No es posible entonces que un hombre represente sin una presentación o aparición en el acto de conciencia de las experiencias vividas. Para que el escritor escriba debe haber un proceso *noético-noemático*.

Volvamos ahora al cuento para ejemplificar. “¿A cuántos de los nuestros había ordenado matar? ¿A cuántos de los nuestros había ordenado que los mutilaran? ... Mejor no pensarlo” (Télez 2003a: 12-13). Para el barbero, pensar implica mentar la experiencia a través del lenguaje. Este no quiere pensar en los hombres mutilados y asesinados por su verdugo, pues rehúye a las situaciones de miedo que lo llevan al sufrimiento de lo vivido. El poder del lenguaje —y con doble potencia en la ficción—, crea y recrea la experiencia de realidad. Cuando nombramos el miedo, también nombramos la experiencia del miedo. En la ficción el miedo como fenómeno es captado

por la palabra escrita y puesto en representación de una experiencia (*nóema*) que solo se completa en el lector. Si bien el miedo puede presentarse de distintas formas en cualquier espacio-tiempo posible, en el ser humano hay una idea de lo que implica sentir miedo (*nóesis*). El barbero siente miedo de la muerte, el sufrimiento, el dolor y es captado en la ficción para ser experiencia universal. El *horizonte de comprensión* del lector es afectado por la lectura y siente la angustia que el personaje siente. Como hombres experimentantes, existe la posibilidad de evocar la experiencia desde lo subjetivo y además entrar en una dimensión intencional de lo real que es la ficción —en este caso— a través de la literatura.

Es hora de que retornemos en este diálogo al *sentido* de las bases epistemológicas, que valen la pena ser repensadas a la luz de la fenomenología, estableciendo una correlación diacrónica con pensamientos filosóficos distantes pero hermanos. Aristóteles en su *Poética* nos habla de la *mímesis* como la imitación, entendida no solo como copia de lo real, sino como representación, ya sea por medio de la música, de la danza, del teatro (1447b) o en nuestro caso de la literatura. En el cuento de Téllez ocurre desde el escritor una *constitución de sentido* para poder elaborar dicho objeto literario cargado de experiencia subjetiva, esto es posible gracias a la historia del escritor y a su capacidad de trascender aquello que vivió, la *constitución* —según López— “[...] puede ser descrita de manera sucinta de la siguiente forma: todo acto lógico, estético o práctico crea un contenido ontológico, inextenso, cuya verdad no es una invención sino la representación de lo real” (López 2015b: 277). Así, lo que Aristóteles nombró como imitación por el lenguaje —para ese momento sin nombre—, es decir la literatura, se eleva como acto *universal* a través de la fenomenología. En el siguiente capítulo nos acercaremos a la dimensión de las *vivencias* desde el plano concreto de la historia colombiana, que Téllez experimentó como hombre. Este paso de lo filosófico-conceptual a lo histórico está justificado en este capítulo, pues como comenzamos diciendo, el acto de creación literaria parte de la vida.

Vivencia e historia: Téllez, Colombia y la guerra

“La patria colombiana es, ciertamente, la historia que nos ata, en el tiempo, con las sombras amadas” (Téllez 2003b: 124)

Las creaciones del hombre se encuentran situadas en un primer momento en el plano histórico. Para imaginar, hace falta haber conocido y experimentado el mundo. La primera percepción y mención de este es lo que llamamos realidad. A partir de esta dimensión es que aparece la ficción. Sin realidad de la que el hombre pueda beber, no es posible ejecutar el acto *mimético*. En la *Poética* de Aristóteles se menciona a raíz de las reflexiones en torno a la imitación que surge del lenguaje que: “Por su parte, el arte que imita sólo con meras palabras y con los metros, bien sea combinándolos entre sí, o bien empleando uno de los tipos, por el momento sigue sin nombre” (1447b). Esta imitación de la realidad por medio de la palabra es lo que llamamos literatura. El filósofo estagirita plantea una comprensión epistemológica de los procesos literarios aún sin referirse explícitamente al concepto de literatura.

Con base a lo anterior podemos entender que la creación en el hombre por medio de la palabra no está exenta de una realidad primera. El cuento “Espuma y nada más” es el

punto de llegada de una larga comprensión de lo real que desemboca en el plano ficcional. Para entender históricamente dicho relato debemos remitirnos a los hechos que antecedieron su publicación y al contexto histórico que vivía en su momento el escritor y sujeto político Hernando Téllez. Cabe aclarar que este nivel investigativo nos da la posibilidad de ahondar en la comprensión de lo literario a través de la biografía y el contexto. Sin embargo, cuando nos acercamos a una obra, esta debe estar en la capacidad de sostener su argumento y verosimilitud en cualquier lectura posible aún sin estar el lector cercano a dichas dinámicas sociales. Esto es importante aclararlo, pues para comprender el objeto literario como lector común, no es necesario levantar acta del contexto que lo originó. Nuestro propósito investigativo sobre las bases constitutivas de la literatura —en papel de lectores especializados—, nos lleva a dicha travesía histórica para justificar a través del ejemplo las *vivencias* concretas del autor y entender por qué podemos hablar de *universalidad* en literatura.

La historia del continente americano ha estado marcada por la guerra, el despojo y en especial la violencia. Sus antecedentes vienen desde la Conquista que arrasó con gran parte de las tradiciones originarias indígenas, hasta las guerras de independencia contra la Corona Española y la posterior creación de las Repúblicas. Debido a la extensión y concreción de esta investigación, nos centraremos en un período histórico más contemporáneo con respecto a la figura de Hernando Téllez, que va desde su nacimiento en 1908 en la ciudad de Bogotá, hasta la publicación del libro *Cenizas para el viento y otras historias* en 1950. Si bien su vida orgánica acaba en 1966, el punto final de la creación se da con la participación de sus cuentos a los lectores en el acto de publicar. El rango en mención se halla entre el primer y segundo *ciclo de la violencia*, ambos tratados por el profesor López en su texto *Junto a cada pobre me encontrarás cantando: Historia y crítica del fenómeno económico y político en Colombia*, que van de 1848 a 1930 (el primero) y de 1946 a 1958 (el segundo). Estos momentos históricos ya definidos nos ayudarán a revisar los hechos más críticos de la violencia política en Colombia. Además, con el apoyo del trabajo *La violencia en Colombia Estudio de un proceso social* de los sociólogos Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna, se hará hincapié en algunas especificidades que darán luces sobre los cuentos de Téllez.

En el primer ciclo de la violencia surge el partido Liberal y el partido Conservador, dos bandos políticos que desangraron la historia de Colombia con su lucha por el poder. En 1848 el Partido Liberal es gestado por José Ezequiel Rojas, que tenía como posición política la búsqueda por la liberación de las estructuras coloniales españolas, donde no había libertad económica, libertad de culto, ni libertad en la educación. Sus partidarios eran en gran parte pequeños comerciantes, artesanos y esclavos que no eran aceptados en las grandes esferas públicas. Este partido buscaba una reforma total del Estado en donde los hombres tuvieran libertad e igualdad política. Por otro lado, en 1849 José Eusebio Caro y Mariano Ospina Rodríguez escriben el acta del partido Conservador. Estos centran sus ideales en la conducta moral de los ciudadanos. Su población adepta estaba en gran parte conformada por terratenientes, esclavistas, militares y el sector eclesial. El clero estaba fuertemente ligado al Estado y el catolicismo mal entendido como fanatismo religioso se combinaba con las decisiones políticas. Aquello que ansiaban “conservar” no era más que las ruinas de la Corona Española: la esclavitud y el catolicismo. Un claro ejemplo de los ideales conservadores desde la literatura es *María*

de Jorge Isaac, que escrita en 1867 refleja dicha postura política y económica. Además, se puede considerar esta novela como ficción fundacional⁵ —siguiendo el concepto de la profesora Doris Sommer— de la nación colombiana. Su historia trata sobre el idilio de amor entre un burgués que estudia medicina en Europa hijo de una familia acaudalada (Efraín) y una jovencita (su prima María) que lo espera ansiosamente entre los trabajos domésticos y las oraciones.

A pesar de que las posturas tanto políticas como económicas de los dos partidos tradicionales fueran tan distintas, la historia posterior nos muestra que ambos no eran más que el mismo monstruo con dos cabezas. Gabriel García Márquez en *Vivir para contarla* recuerda que: “En la casa de mis abuelos oí decir demasiado que la única diferencia entre los dos partidos después de la guerra de los Mil Días era que los liberales iban a la misa de cinco para que no los vieran y los conservadores a la misa de ocho para que los creyeran creyentes” (García 2002: 248). Así pues, retomando la referencia de García Márquez, el doctor López manifiesta desde el dato histórico que: “[...] durante el siglo XIX hasta principios del XX en el país se sufrieron nueve guerras civiles; la última de esta extensión de tiempo, la de los Mil Días, resignó a la nación en un estado grave de pobreza y con una cifra más o menos de 100 000 muertos” (López 2015a: 36). El tramo inicial del primer *ciclo de la violencia* —la segunda mitad del siglo XIX— es el punto de gestación de los partidos tradicionales que se mantendrán en Colombia de manera fuerte por más de cien años. A partir de este referente es posible ver un primer elemento generador de disputa: la escisión de los hombres en dos bandos políticos potenciadores de enfrentamientos violentos.

Luego de la Guerra de los Mil Días, pocos años después, Hernando Téllez inicia con su nacimiento la corriente de las *vivencias* en su esfera de propiedad. 1908 es el año que lo ve nacer, pero no es hasta que cumple 22 años que su participación comienza en este conflicto. En *Hernando Téllez: un consumado estratega* aparece un dato importante para comprender la filiación política del autor: “En 1930 ingresa a la política como colaborador en la campaña electoral de Enrique Olaya Herrera, que culminó en 1930 con la caída de la hegemonía del partido conservador y el nacimiento de la llamada ‘República Liberal’” (Cadavid 81). Esta hegemonía va de 1900 con José Manuel Marroquín hasta agosto de 1930 con Miguel Abadía Méndez. El cambio de presidencia al mando del Partido Liberal daría comienzo a la persecución de los conservadores. Estas luchas partidistas dejan en Santander, Antioquia y Boyacá, “asesinatos, casa quemadas, gentes incineradas” y sobretodo desplazados políticos (Guzmán et al. 26). Los liberales siguen en el poder por 16 años hasta el último gobierno de ese período con Alberto Lleras Camargo en 1946. Mientras tanto, Téllez entra al Consejo de Bogotá y posteriormente es designado cónsul de Colombia en Marsella, Francia. En 1939 acaba su tarea como cónsul en el pleno estallido de la Segunda Guerra Mundial y funda el periódico “El Liberal” que dirige con Lleras Camargo.

⁵ El concepto de *ficción fundacional* es desarrollado por Doris Sommer desde la novela romántica latinoamericana del siglo XIX. Esta idea apunta a la formación de nación a través de la literatura (Sommer 35). En nuestro caso —el colombiano— *María* corresponde a la ficción formadora del pueblo. En ella se encuentran los valores ideales para la sociedad de finales del XIX y principio del XX. El concepto de Sommer apunta a la educación para el pueblo: la literatura como artefacto didáctico. Ya Platón lo había pensado para la formación de su *República* suprimiendo partes de la *Iliada*; no es de extrañarnos que el arte haya recaído sobre lo real y se interese en modificarlo, casi como una doble ficción.

Estos antecedentes referenciados de manera panorámica —pues la pretensión no es hacer un largo recorrido histórico desde el dato—, dan las bases para el segundo *ciclo de la violencia* donde haremos mayor hincapié y cotejaremos con la situación intratextual del cuento “Espuma y nada más”. Este segundo momento está comprendido entre 1946 a 1958 donde se produce un nuevo cambio en el poder y es asesinado el caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán. La represión del Estado contra cualquier forma disidente, la lucha bipartita por el poder y la acumulación de tierras y riquezas en pocas manos, se hacen presentes durante este rango de tiempo. Tres ejemplos histórico-ficcionales pueden darnos luces.

Veamos el primero: en la revista *Semana* del 19 de Abril de 1947 se habla sobre la creciente inseguridad y el estado de emergencia producido en el país luego de los disturbios, huelgas y tensiones políticas (citado en Guzmán et al. 29-30). A su vez, se menciona el memorial que Gaitán levantó sobre los sucesos de muerte ocurridos en el país en los últimos días y el temor de no poder detener la ola de sangre. Ahora, observemos el monólogo interno que sostiene el barbero mientras afeita al capitán Torres: “Vienen otros y otros y los primeros matan a los segundos y estos a los terceros y siguen y siguen hasta que todo es un mar de sangre. Yo podría cortar este cuello, así, ¡zaz, zaz! No le daría tiempo de quejarse y como tiene los ojos cerrados no vería ni el brillo de la navaja ni el brillo de mis ojos. Pero estoy temblando como un verdadero asesino” (Téllez 2003a: 14). En el país hay un sentimiento común de incertidumbre, de duda, de no saber qué hacer. El barbero lo encarna de igual manera y opta por detener la ola. No manchar sus manos de sangre. Ambos textos —diametralmente distintos— evocan el miedo de un país convulso.

El segundo ejemplo se ubica en los primeros meses de 1948, donde aparecen huelgas, motines y enfrentamientos armados en Cali, Bogotá y Santander (Guzmán et al. 33). El Estado nombra al General Carlos Matamoros como jefe militar para controlar la región de Santander y como segundo al mando, al coronel Gregorio Duarte, que declara en la revista *Semana* de enero 24 de 1948 —de la que Téllez sería director ese mismo año— las atrocidades que están ocurriendo en el sector rural: “Las tropas encuentran ganados y aves de corral abandonados en los caminos, por la precipitud con que los dueños han abandonado sus hogares en busca de seguridad. *El incendio* de la aldea liberal de Román, *convertida en cenizas*⁶, es un acto inconcebible” (citado en Guzmán et al. 33-34). En correlación a este suceso está el cuento “Cenizas para el viento” que da título al libro. Su argumento consiste en la expulsión de una familia del pueblo por parte de un hombre que representa a la policía civil; arquetipo real nombrado en la historia de la violencia como “pájaro” o “policía chulavita” casi siempre perteneciente al Partido Conservador. Este sujeto que es llamado “el hijo de Simón Arévalo” (Téllez 2003a: 17) da un ultimátum a esa familia conformada por una pareja y un bebé para que se vayan. No quieren partir y se encierran en la casa. El “pájaro” secundado por la autoridad del alcalde del pueblo incendia la casa: “La casa ardió fácilmente, con alegre chisporroteo de paja seca, de leña bien curada, de trastos viejos. Tal vez durante dos horas. Acaso tres. Y como un vientecillo fresco se había levantado del norte y acuciaba las llamas, aquello parecía una fiesta de feria, en la plaza del pueblo” (Téllez 2003a: 22). El motivo que une aquí el suceso histórico y el cuento es el incendio. Los hechos narrados por el capitán ocurrieron, las imágenes creadas por

⁶ Los énfasis son míos.

Téllez también. Los primeros son hechos de la realidad, las segundas universalizaciones del *sentido* en el objeto literario a través de la intencionalidad de esta posible *vivencia*.

El último ejemplo está al igual que los anteriores dentro de *Cenizas para el viento y otras historias*, esta vez en el cuento “Preludio”. En él se narra la historia de una revolución donde un hombre recibe un machete en medio del caos y el furor. Nos dice el personaje usando el monólogo interno —recurso narrativo predilecto en la poética de Téllez—: “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 2003a: 44). El hombre siente hambre y encuentra una vitrina donde se aprecia la comida, otro hombre llega hasta allí y muestra compartir la necesidad. Al ver los saqueos y la intención de este segundo hombre de quitarle su botín, lo mata con el arma que le fue dada desde el principio. Este cuento se asemeja de manera considerable al hecho catastrófico del “Bogotazo”, ocurrido en 1948 tras el asesinato del candidato Liberal Jorge Eliécer Gaitán a manos de un sicario en el centro de Bogotá. Es importante saber que además de este cuento, Téllez escribió una crónica 15 días después del 9 de Abril. En la crónica nos dice:

Tres disparos de revólver sobre el cuerpo del jefe del Partido Liberal colombiano, Jorge Eliécer Gaitán, hechos por Juan Roa Sierra a la una y cuarto de la tarde del viernes 9 de abril, los cuales produjeron la muerte del líder político a las dos menos cinco minutos de esa misma tarde, *desencadenaron en todo el territorio de la República un movimiento de carácter revolucionario que no pudo ser dominado de manera concreta y absoluta sino siete días después*⁷. (Téllez 2003c: 410)

Y más adelante refiriéndose a la prolongación de los disturbios: “En algunas divisiones se repartieron fusiles, pistolas, revólveres, y bayonetas a quienes las solicitaban. En las calles se libraron feroces combates por el botín del saqueo” (Téllez 2003c: 434). La relación entre realidad y ficción se reafirma inclusive en la disposición de un mismo suceso en dos niveles: el periodístico y el literario. La misma *vivencia* da pie para dos formas de la escritura.

Ahora, avanzando en la historia cronológica, volamos a “Espuma y nada más”. Recordemos el argumento: en el cuento un barbero afeita a un militar que es su enemigo. La narración nos revela que el militar ignora a quién le está ofreciendo el cuello. El barbero se debate en un monólogo interno sobre el dilema de si debe o no matar al capitán, pero elige no manchar sus manos de sangre. Al final el militar rebela su verdadera intención y el barbero se da cuenta de que ya se conoce su identidad real. El relato transcurre en la barbería de un pueblo sin nombre. Las figuras presentes son: el barbero, trabajador de la clase obrera y cómplice de la revolución; el capitán Torres, militar que elimina a los revolucionarios o disidentes; y el pueblo, entorno rural donde transcurren los hechos. Desde lo intratextual el relato solo nos ofrece estas referencias, pero si nos dirigimos al nivel extratextual podremos identificar claramente que esta situación es la representación posible de un hecho social en Colombia durante el segundo *ciclo de la violencia*.

En esta época la violencia se desarrolla desde dos preocupaciones: la lucha ideológica entre los dos partidos tradicionales y la guerra interna que vive la zona rural del país, donde los campesinos luchan por la tierra y buscan una reforma agraria por sus

⁷ El énfasis es mío.

propias manos. Este período del 46 al 58 comprende el final de un gobierno liberal con Alberto Lleras Camargo, dos gobiernos conservadores con Mariano Ospina Pérez, Laureano Gómez junto con Roberto Urdaneta Arbeláez que lo reemplazaría en su enfermedad y un gobierno militar con Gustavo Rojas Pinilla y la junta. A su vez la gestación de las guerrillas del Llano en los cincuenta con bandera Liberal y la “policía chulavita” y los “pájaros”, cuadrillas de policía civil a cargo de los conservadores.

Sin embargo, el cuento no refiere ningún tipo de dato concerniente al contexto histórico, pero arroja dos arquetipos y un microcosmos literario que pueden ayudar a ubicar el conflicto político que se estaba viviendo en el momento. El barbero y el capitán Torres están ubicados en un pueblo. El primero es un revolucionario en cubierto que informa sobre las acciones del capitán a sus compañeros “revolucionarios” (Téllez 2003a: 14), además el capitán está encargado de acabar con los disidentes, pues dice el barbero que debía informar cada vez que Torres hacía “[...] una excursión para cazar revolucionarios” (Téllez 2003a:14). El barbero habla de la “[...] última excursión en busca de los nuestros” (Téllez 2003a:11) y describe al militar con un “[...] cinturón ribeteado de balas de donde pendía la pistola” (Téllez 2003a:11). El capitán Torres ya había escarmentado al pueblo colgando en una escuela a cuatro rebeldes mutilados a bala (Téllez 2003a:12). En este orden de ideas es múltiple la posibilidad de actores en este conflicto, pues es posible relacionar a las guerrillas del Llano que operaron entre los años 1949 a 1953 o a los hombres que después del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán —aclamado por gran parte del sector popular del pueblo colombiano— tomaron la “justicia” con sus propias manos en medio de los dos gobiernos conservadores liderados por Ospina Pérez (1946-1950) y Laureano Gómez (1950-1953). López siguiendo las ideas Álvaro Tirado Mejía nos dice que:

La guerra posterior al *bogotazo* fue según Tirado (1989, p. 142), una en la que participaron campesinos adheridos a partidos, más los que ya venían defendiéndose de terratenientes exiliadores, más algunos líderes de mediana popularidad que habían tenido un papel revolucionario en el 9 de Abril, sea porque en ese momento eran alcaldes, miembros de juntas, de milicias, además de policías desertores o destituidos, también algunos combatientes que se habían ganado cierto respeto por su desempeño en el combate, por emigrantes, arrieros y, eventualmente, aunque en menor parte, por trabajadores de obras públicas y obreros que tenían alguna experiencia sindical urbana. (Tirado citado en López 2015a: 48-49)

En el plano ficcional esto no se hace patente y tampoco es su objetivo, pues desde la narrativa de Téllez no se pretende tomar una postura ideológica ni introducir una idea política a través de la literatura. Los múltiples actores de la violencia por esos años, antes de la publicación del libro de cuentos, concuerdan con la estadía de Téllez en Colombia y en consecuencia, con la relación cercana a los fenómenos históricos. Es inevitable no trazar un puente entre las *vivencias* de estos sucesos —como el 9 de Abril, su filiación al Partido Liberal y el carácter político de su función como servidor público y periodista— con la escritura de sus cuentos, y en especial el que suscita esta investigación. Está claro que no es posible saber con exactitud todos los hechos que Téllez conoció, y mucho menos introducimos en su conciencia al momento de la creación, pero casi como un rompecabezas fenoménico donde se intentan ordenar los escorzos de su paso por el mundo, las piezas van tomando lugar gracias al testimonio de la escritura. Un testimonio que remite a las esencias del fenómeno socio-político en Colombia más allá de las contingencias formales.

Es importante que el lector entienda que este recorrido histórico nos ayuda a comprender un hecho imaginativo desde la realidad. Esta gran cantidad de datos y referencias al contexto son el ejemplo de la *mimesis* aristotélica y la *vivencia* fenomenológica. Nos hemos embarcado en esta empresa, pues sin la comprensión de lo real no es posible entender el hecho ficcional en dirección a la constitución de *sentido* de una experiencia humana. La parte histórica hasta este momento nos ha ayudado a aclarar algunos acontecimientos que estuvieron alrededor de Hernando Téllez y que afectaron su mundo imaginativo, constituyendo no solo su autodeterminación como subjetividad, sino también su literatura.

Violencia universal

Una vez hemos comprendido el *statu quo* de Colombia a finales del XIX y mitad del XX es necesario ahondar en la realidad humana que desgarró y sigue desgarrando al país: la violencia. Se recurrirá nuevamente al plano histórico para evidenciar los hechos reales que ocurrieron en Colombia durante el segundo *ciclo de la violencia* y al cuento como fenómeno ficcional que acoge experiencias humanas universales. Esta dualidad de realidad y ficción en torno a la violencia está sustentada en el argumento de la *mimesis* aristotélica, no entendida aquí como mera imitación o reproducción de la realidad sino como representación de lo experimentado, no solo desde la experiencia empírica sino también a través de la razón y la comprensión fenoménica del mundo por medio de la conciencia intencional. Al respecto escribe Téllez en su *Diario* sobre los “datos” (*vivencias*) que son material para el escritor: “Es preciso, por lo tanto, ordenarlos, esquematizarlos, darles una coherencia, un significado, una expresión, para liberar esa fuerza interna que, en un momento, se ha hecho intolerable. Entonces ocurre el fenómeno de la creación intelectual que en rigor, es una ‘re-creación’, una vuelta a nacer de los hechos, de los seres, de las cosas, de la naturaleza” (Téllez 2003b: 156).

Antes de iniciar con el rigor de la violencia quisiéramos acotar algo. Latinoamérica y en este caso Colombia es un territorio exuberante en donde muchas veces la realidad se da de manera desmesurada e hiperbólica. Gabriel García Márquez nos lo recuerda en su discurso de aceptación del Premio Nobel:

Me atrevo a pensar que es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de la Letras. Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual éste colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte. Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desafortunada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. (García 2014: 168)

Puede que suene duro, pero nuestra literatura no exagera cuando trata la violencia. La crueldad humana y la banalidad del mal es un asunto en extremo presente en la construcción (¿o destrucción?) de nuestra nación. Este señalamiento se hace desde el comienzo para reafirmar la tesis del presente trabajo: no hay literatura que no parta de la vida, que no origine su ficción en una realidad primera. En este caso esa realidad muchas veces excede lo imaginable.

En el contexto socio-político de 1946 a 1958 se presentan problemáticas rurales y urbanas en torno a la violencia. La lucha bipartita por el poder intensifica las formas de represión y el ambiente de miedo ante la muerte crece durante este período por los mecanismos de tortura creados por cada una de las partes del conflicto. En el capítulo IX, “Tanatomanía en Colombia” del libro *La violencia en Colombia Estudio de un proceso social*, Mons. Germán Guzmán Campos refiere una serie de actos bárbaros realizados durante el período de “La Violencia”. En las partes criminales que los ejecutaban se encuentran no solo asesinos políticos, sino también campesinos, guerrilleros, pájaros, militares, policías y bandoleros (Guzmán et al. 225). Muchas de estas acciones se usaban para hacer confesar al torturado sus crímenes.

En el primer subtítulo “Consignas y ‘cortes’” afloran tres conceptos monstruosos: “Picar para tamal”, “Bocachiquiar” y “No dejar ni la semilla” (Guzmán et al. 227). El primero consiste en cortar el cuerpo en pedacitos, el segundo en hacerle cortes hasta que se desangre y el tercero en aniquilar a los párvulos para que no se propague la estirpe del bando contrario. A su vez, dentro de los tipos de cortes aparecen los cinco principales: “corte de franela”, “corte de corbata”, “corte de mica”, “corte francés” y “corte de oreja” (Guzmán et al. 228-229). El primero es un corte en la nuca, el segundo un corte en la garganta a la altura del maxilar para sacar la lengua por la incisión, el tercero decapitación, el cuarto cortar el cuero cabelludo y el quinto arrancar la oreja con un cuchillo para exhibirla como trofeo. Todos los “cortes” fueron practicados con personas vivas. Otros tipos de crímenes fueron el empalamiento, arrojar los muertos al río, incendiar casas y abusar sexualmente de mujeres adultas y menores de edad.

En el cuento de Hernando Téllez se hacen patentes dos formas de violencia física: la mutilación a bala y la posibilidad que el barbero tiene de realizar un “corte de corbata”. A medida que avanza el cuento se referencian —por medio del diálogo entre los personajes y el monólogo interno del barbero— ambas acciones: “El día en que ordenó que el pueblo desfilara por el patio de la escuela para ver a los cuatro rebeldes allá colgados, me crucé con él un instante. Pero el espectáculo de los cuerpos mutilados me impedía fijarme en el rostro del hombre que lo dirigía todo y que ahora iba a tomar en mis manos” (Téllez 2003a: 12). El barbero se siente consternado al tener la posibilidad de asesinar a aquel que viene torturando y persiguiendo a sus compañeros. En medio de su meditación piensa sarcásticamente que el capitán es un hombre con imaginación, pues “¿a quién se le había ocurrido antes colgar a los rebeldes desnudos y luego ensayar sobre determinados sitios del cuerpo una mutilación a bala?” (Téllez 2003a:12). Luego aparece en su mente la posibilidad de realizar el corte con su instrumento de trabajo, la navaja. En medio del nerviosismo nos dice:

tan fácil como resultaría matarlo [...] Yo podría cortar este cuello, así, ¡zas, zas! No le daría tiempo de quejarse y como tiene los ojos cerrados no vería ni el brillo de la navaja ni el brillo de mis ojos [...] De ese cuello brotaría un chorro de sangre sobre la sábana, sobre la silla, sobre mis manos, sobre el suelo. Tendría que cerrar la puerta. Y la sangre seguiría corriendo por el piso, tibia, imborrable, incontenible, hasta la calle, como un pequeño arroyo escarlata. Estoy seguro de que un golpe fuerte, una honda incisión, le evitaría todo dolor. No sufriría. (Téllez 2003a: 14-15)

Tanto el capitán como el barbero tienen pensamientos violentos. El cuento en relación con la realidad de la violencia muestra una similitud milimétrica, inclusive el cuento refiere un tipo de tortura que no se encuentra registrada en el texto histórico. Sin embargo los fenómenos ocurridos en el país se ven claramente reflejados en la ficción.

Ahora bien, adentrándonos en los actores hipotéticos del conflicto intratextual con respecto a los referentes extratextuales es posible plantear algunas hipótesis. La gran variedad de papeles sociales, las distintas caras del conflicto y los partidos o concepciones políticas, al igual que el mismo Estado y sus formas represivas, encajan perfectamente en la figura de estos dos personajes. Así como el barbero puede ser un partidario de las guerrillas liberales del Llano, puede ser un obrero con ideas liberales. En las mismas circunstancias se encuentra el capitán, pues así como puede estar ligado directamente a la fuerza pública, puede estar vinculado a cualquiera de las formas de “policía civil” al servicio del Partido Conservador. Recordemos que Hernando Téllez, además de ser escritor, fue diplomático y perteneció al Partido Liberal, durante su ejercicio político fue cónsul en Marsella y senador de la República en 1944. Luego se entrega a la labor periodística y a su vida literaria. Estos datos son importantes desde la biografía del autor para comprender la cercanía con las relaciones políticas y sociales en el contexto colombiano. Volviendo al cuento, ambos actores del conflicto, a pesar de aparecer como anónimos, representan las dos caras que señala García Márquez en unos de sus artículos periodísticos refiriéndose al tratamiento de la violencia en la literatura:

Quienes vuelvan sobre el tema de la violencia en Colombia, tendrán que reconocer que el drama de ese tiempo no era sólo el del perseguido, sino también el del perseguidor. Que por lo menos una vez, frente al cadáver destrozado del pobre campesino, debió coincidir el pobre policía de a ochenta pesos, sintiendo miedo de matar, pero matando para evitar que lo mataran. Porque no hay drama humano que pueda ser definitivamente unilateral. (García 1992: 650)

El capitán Torres es un descarnado asesino que tortura y ejecuta rebeldes; y el barbero un hombre introducido en la causa revolucionaria en contra del orden establecido. En el monólogo interno y las descripciones del narrador, se evidencia el temor ante la muerte y la situación crítica que vive en ese momento teniendo al asesino entre sus manos. “Y cuando lo reconocí me puse a temblar” (Téllez 2003a: 11), “Ciertamente yo estaba aturdido” (Téllez 2003a: 12), “Otra vez me temblaban las manos” (Téllez 2003a: 12); estas expresiones aparecen como respuesta al miedo, mas desde la perspectiva del barbero, su enemigo no presenta ningún signo de temor: “¡Qué calor! Torres debe estar sudando como yo. Pero él no tiene miedo. Es un hombre sereno que ni siquiera piensa lo que ha de hacer esta tarde con los prisioneros” (Téllez 2003a: 14); y este temperamento se reafirma con la frase final pronunciada por Torres: “Me habrían dicho que usted me mataría. Vine para comprobarlo. Pero matar no es fácil. Yo sé por qué se lo digo” (Téllez 2003a: 16).

Cuando se habla de violencia en el contexto colombiano, pareciese que la línea que divide a víctima de victimario se difumina lentamente. ¿Por qué catalogar al barbero de víctima y al capitán de victimario? En las guerras civiles colombianas vividas en el segundo *ciclo de la violencia*, el drama humano unilateral del que habla García Márquez anula la balanza moral. Aunque el barbero decida no cortarle el cuello a su enemigo, ya sea por cobardía o porque es un hombre “bueno”, la respuesta final de Torres sume al lector en un estado de incertidumbre sobre quién es realmente el que actúa de manera correcta, generando una sensación de desasosiego. Hay una exploración profunda a través de la literatura de la condición humana. Así como en la vida, el cuento es un fragmento de espacio y tiempo que transcurre en el flujo de las *vivencias*. Las situaciones ocurren desde la neutralidad y adquieren significado desde la subjetividad. Este punto de banalización de la existencia en condiciones de violencia y

guerra queda evidenciado en el cuento “Espuma y nada más”, y la dimensión del conflicto reseñada desde el plano real y representada en el plano ficcional, alcanza grados impensables de crueldad.

Hernando Téllez configura a través del anonimato una idea universal de violencia, pues en ninguno de sus cuento se llama directamente al problema por su nombre, es decir, nunca aparecen las palabras liberal, conservador, policía “chulavita”, e incluso tampoco aparecen fechas ni territorios colombianos. Es posible que los nombremos así, pues el estudio histórico y el retorno a la biografía del autor, dan pie para sustentar esta serie de hechos imaginativos. Estos dos puntos —lo universal literario y lo histórico— son de suma importancia para comprender la *universalidad* de la *vivencia* por medio de la expresión que contiene al *sentido*. Esta instancia fenoménica evidencia que sin el *mundo de la vida* no hay elemento social que referenciar y mucho menos *universalidad* por medio de la representación. En palabras de Téllez en “Literatura y Sociedad”: “[...] toda gran literatura, toda verdadera obra literaria, toda verdadera obra de arte, rompe los rígidos esquemas que limitan imperialmente y, al mismo tiempo, sustentan la explicación unitaria y total de las condiciones históricas fijadas y predeterminadas para que la obra pueda nacer y prosperar” (Téllez s.f.: 239). La realidad en un hombre se configura mediante la mención de lo vivido y el ejercicio experiencial, la idea de la violencia en Téllez logra elevarse a un plano universal cuando se recrea en la escritura. La condición humana en la ficción es el punto de comprensión en cualquier espacio-tiempo posible.

Conclusión

El cuento de Hernando Téllez es un relato de carácter universal, pues logra elevarse a un plano de *trascendentalidad* donde todos los hombres pensantes, sintientes y juzgantes pueden comprender desde las *vivencias* un fenómeno como la violencia en cualquier espacio y tiempo de la realidad, y en cualquier mundo posible donde existan hombres con estas características cognoscitivas. La filosofía y la historia dan luces de ello en la literatura entendida como *logos* universalmente válido. Además, bajo esta categoría de *universalidad* se puede concluir que cualquier relato imaginacional es testimonio de *vivencias*. Su *sentido* se encontrará iterado eternamente por todas las *conciencias* que intencionen dicho fenómeno. No en vano seguimos hablando dos mil años después de textos como la *Odisea*, la *Eneida* y la *Biblia*, para citar algunos ejemplos.

A través de la fenomenología husserliana y los acercamientos contextuales en torno a un autor y a una obra, es posible aclarar las operaciones de *sentido* creadas en el trasfondo de la escritura. A su vez la relación lector-obra es entendida como un proceso de reconocimiento de las *vivencias* a través del lenguaje intencionado en la literatura y su afectación directa en el sujeto *trascendental* que saca del anonimato dichas experiencias.

Este trabajo cumple explícitamente dos propósitos, resaltar la escritura de un autor latinoamericano que logró a través de un cuento mostrar un escorzo de lo universal y dilucidar el proceso de creación y comprensión literaria por medio de los aportes fenomenológicos. La pregunta: ¿qué relación hay entre *vivencia* y literatura a través del cuento “Espuma y nada más” de Hernando Téllez? Abre un gran panorama para los estudios literarios y para la filosofía misma, pues pone en tela de juicio los paradigmas precedentes del arte por el arte y la literatura en función propedéutica, dando paso a una

nueva posibilidad de experimentación literaria. Aún queda por concretar mucho con respecto a la fenomenología de Edmund Husserl y su relación con la literatura. Los estudios literarios como ciencia reflexiva deben volver sobre el tema de la *constitución del sentido* pues son las bases *eidéticas* las que nos pueden llevar a comprender con mayor claridad aquello que desde el origen de la palabra nombramos como literatura. Cabe recordar que debe entenderse esta labor investigativa como una invitación a la lectura de Hernando Téllez.

BIBLIOGRAFIA

- Aristóteles (2013). *Poética*. Trad. Alicia Villar. Madrid: Alianza.
- Cadavid, Jorge (1995). “Hernando Téllez: un consumado estratega” en *Boletín Cultural y Bibliográfico* 32, 1995: 75-96.
- García, Gabriel (1992). “Dos o tres cosas sobre ‘la novela de la violencia’”. *De Europa y América (1955- 1960): Obra periodística*. Barcelona: Mondadori: 646-650.
- García, Gabriel (2002). *Vivir para contarla*. Bogotá: Norma.
- García, Gabriel (2014). “La soledad de América Latina. Discurso de aceptación del Premio Nobel 1982” en *Educere* 18, 2014: 167-170.
- Gilard, Jacques (2013). Del nacionalismo literario: una polémica colombiana (1941). *La cerilla encendida de Barba Negra*. Trad. Ana Cecilia Ojeda, 10 Mar. 2013, <http://folitart.blogspot.com.co/2013/03/nacionalismo-literario-jacques-gilard.html>, Accessed 27 de abril de 2017.
- Guzmán, German, *et al.* (1980). *La violencia en Colombia Estudio de un proceso social*. Tomo 1. Bogotá: Carlos Valencia.
- Husserl, Edmund (1962). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México D.F.: Fondo de cultura económica.
- Husserl, Edmund (1992). *Invitación a la fenomenología*. Barcelona: Paidós.
- Husserl, Edmund (2006). *Investigaciones lógicas*. Tomo 2. Madrid: Alianza Editorial.
- López, Andrés Felipe (2015a). *Junto a cada pobre me encontrarás cantando: Historia y crítica del fenómeno económico y político en Colombia*. Medellín: Bonaventuriana.
- López, Andrés Felipe (2015b). *Vida humana fenomenológica. Cuatro estudios sobre Edmund Husserl [4, ∞)*. Medellín: Bonaventuriana.
- Sommer, Doris (2004). *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Trad. José Urbina y Ángela Pérez. Bogotá: FCE.
- Téllez, Hernando (2003a). *Cenizas para el viento*. Bogotá: Norma.
- Téllez, Hernando (2003b). *Diario*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Téllez, Hernando (2003c). “El 9 de abril de 1948 La noche quedó atrás” en Comp. Daniel Samper Pizano. *Antología de grandes crónicas colombianas*. Tomo I. Bogotá: Aguilar: 410-442.
- Téllez, Hernando (s.f.). *Selección de prosas*. Bogotá: Instituto colombiano de cultura.