



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

JUAN MANUEL BERDEJA ACEVEDO

EFRÉN HERNÁNDEZ: EL ARTE DE LA DIGRESIÓN
EN *EL SEÑOR DE PALO* Y *CERRAZÓN SOBRE NICOMACO*

Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Hispánica

ASESORA: DRA. ROSE CORRAL

29 de febrero de 2016

*Para mi abuelita Tata. Aunque no lo parezca, ésta es mi carta de despedida. Te visitaba para escribir a tu lado y siempre me sentí inteligente si tú me dabas de comer y me veías con orgullo.
¿Cómo haré ahora?*

Para mi hermano y mis papás. ¡Qué linda nuestra locura funcional!!

Para Pao, siempre. Pase lo que pase.

A la memoria de Valentina Hernández Ponzanelli.

Agradecimientos

Rigor académico, compromiso con la obra analizada, suma profundización en cada análisis. Si el lector encuentra esos tres elementos en esta tesis, se debe, por supuesto, a mi asesora de tesis, la doctora Rose Corral. Gracias por su tiempo, su guía siempre amable, precisa y estricta. Es imposible describir todo lo que aprendí durante este proceso en nuestras pláticas sobre mi tesis, sobre el trabajo académico, sobre la vida.

Agradezco de manera muy especial a Alejandro Toledo, quien me proporcionó información crucial para hallar mucho del material que cito en este trabajo. Tuve la suerte de contar con su dadivosidad y su buen humor. No dejo de cosechar frutos de haberlo conocido.

Asimismo, muchos de los datos y material inédito que en esta tesis aparecen me fue proporcionado por los hijos de Efrén Hernández: Valentina y Martín Hernández Ponzanelli. No sé cómo agradecer las lindas conversaciones, los regalos, la hospitalidad, las puertas y las cajas abiertas.

Gracias a Yanna Hadatty Mora y Luz Elena Gutiérrez de Velasco. No sólo fueron generosas lectoras de esta tesis, sino que me han ayudado desde el día que las conocí hasta ahora (en serio). En un medio agreste como puede ser la academia mexicana, sé que cuento con su apoyo. Soy afortunado. Edith Negrín también fue lectora de esta tesis. Espero que mi trabajo le siga pareciendo pertinente y que este proceso sea pretexto para seguir coincidiendo.

Hacer una tesis es hacer terapia de grupo. Durante esta investigación tuve apoyo, risas, burlas bien intencionadas, consuelo, relajación. En una palabra, cariño. Ya fuera en mi casa conversando, en algún bar o café, en el Colmex, en la cancha de basquetbol, en Cambridge, agradezco a cada uno de los que estuvieron ahí durante las caras largas y las sonrisas. Sé que se van a ofender o a burlar (difícil saberlo) por no enumerarlos a todos, pero... ¡ya compensaré! Si estás leyendo esto con interés, es que tu nombre debería aparecer aquí y sé que lo sabes. ¡Gracias, amigo! ¡Gracias, amiga!

Gracias especialmente a mi amigo Tonatihu Torres. Sus conocimientos extraños como la reproducción de los canguros, el Libro del Eclesiastés, el léxico penal del élfico antiguo de la región norte de Rivendel, etcétera, nutrieron mucho mi tesis. Gracias por leer algunos cuentos y hallar datos excéntricos. Gracias también por sus conocimientos de retórica y nuestras conversaciones sobre los tropos hernandianos. Igualmente tuvo la serenidad de ayudarme con trámites y demás. En mucho, esta tesis es suya.

Agradezco a Araceli Lovelle por su paciencia y tiempo. Pensé que era un perfeccionista hasta que me ayudó en la última revisión de (¡todas!) las citas en mi tesis.

Gracias a la primera persona que confió en mí como crítico literario es que estoy hoy por subir un peldaño más en esta profesión. Lo que aprendí con Ana Rosa Domenella está siempre en todos mis trabajos críticos. Eso es un hecho. Gracias.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN: EFRÉN HERNÁNDEZ EN LOS MÁRGENES.....	1
I.1. El autor desde la crítica.....	3
I.2. Una propuesta de lectura.....	21
II. UNA PROSA HÍBRIDA.....	27
III. <i>EL SEÑOR DE PALO</i> O LAS PERIPECIAS DE UN PENSAMIENTO EXCÉNTRICO.....	63
III. 1. De <i>Tachas</i> a <i>El Señor de Palo</i>	65
III. 2. <i>El Señor de Palo</i> : un proyecto literario.....	76
III. 3. “¿Usted gusta? Vamos a leer”.....	89
III. 4. Un gran escritor muy proteico.....	108
III. 5. Silencio.....	134
III. 6. El arte del error.....	170
IV. <i>CERRAZÓN SOBRE NICOMACO</i> : DIGRESIÓN, MELANCOLÍA, AGUA.....	187
IV. 1. La digresión-padecimiento.....	189
IV. 2. El humor en <i>Cerrazón sobre Nicomaco</i>	201
IV. 3. Cerrazón: una lectura visual.....	214
IV. 4. La muerte infinita de Nicomaco: el agua y la inteligencia.....	222
V. CONTAR, PENSAR Y JUGAR: CONCLUSIONES.....	245
BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	250

I

Introducción: Efrén Hernández en los márgenes

El habitante del universo de Efrén [Hernández] es un inocente. No adquiere nunca un empaque de seriedad, no se hace responsable de lo que le rodea, no se adapta a las circunstancias y, menos aún, las domina; no triunfa sobre los otros. Inerme, vaga por habitaciones ruinosas o por solitarias calles nocturnas. Es pobre, como conviene a su falta de sentido práctico; es desdeñado, como cuadra a su falta de agresividad y de orgullo, a su insignificancia social. Pero si no inspira respeto tampoco solicita nuestra compasión ni despierta nuestra burla. Porque está lleno de una malicia finísima, porque se adelanta a reírse de sí mismo, primero, y luego de nosotros.

Rosario Castellanos,
“La obra literaria de Efrén Hernández”,
El Día, 3 de marzo de 1963

I.1. El autor desde la crítica

*Los libros no tienen prisa.
Un acto de creación no tiene prisa;
nos lee, nos privilegia infinitamente.*

George Steiner, “El arte de la crítica: Entrevista con Ronald A. Sharp”, 1994

Efrén Hernández nació en la ciudad de León, Guanajuato, en 1904. Quedó huérfano a los catorce años según él mismo consta en la “Ficha biográfica” que aparece en la primera edición de sus *Obras* (1965). Tal vez eso explique la orfandad de casi todos los protagonistas de sus historias. Al “afrentar la vida bajo [su] cuenta y riesgo”, tuvo que dar varios tumbos laborales: fue “aprendiz de botica”, “mozo del mismo juzgado en que [su] padre había sido juez”, y aprendió los oficios de zapatero, platero, vendedor de ropa (como su personaje Nicocles Méndez).

Esas labores le permitieron costearse los estudios de preparatoria en su ciudad de nacimiento y pudo, en 1925, inscribirse en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional Autónoma de México. En ese año viajó a la ciudad de México donde pasaría la mayor parte de su vida hasta su muerte en 1958. Fue en 1928 cuando abandonó la carrera porque halló “vacío y sin meollo de sustancia verdadera lo que ahí se aprende”. Le pareció mucho más pertinente la escuela vital: “En mi formación no cuento, pues, sino la preparatoria, y la escuela, a mi modo de ver, aún más importante, de la vida directa, del contacto con los hombres de carne y hueso, y con los libros y el mundo”¹. No tuvo títulos ni los necesitó, pues sin problemas se desarrolló como filósofo, poeta, narrador, ensayista, crítico literario, dramaturgo, editor, dibujante amateur, escribió un guión cinematográfico y pocos temas escaparon a su pluma.

¹ EFRÉN HERNÁNDEZ, “Ficha biográfica”, en *Obras completas I*, edición y prólogo de Alejandro Toledo, Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 20. Se publicó por primera vez en *El Popular*, año XVII, tomo XVII, número 6049, 3 de abril de 1955.

Según testimonios de sus hijos, ya en el Distrito Federal, el escritor vivió por muchos años en una vecindad de la avenida Hidalgo —hoy el Hotel de Cortés—, la primera casa de huéspedes de la ciudad, fundada en 1780, según una placa del lugar. Esta vecindad es quizá la locación que inspirara muchos de sus relatos que comparten ese espacio como “Un gran escritor muy agradecido”, “Unos cuantos tomates en una repisita” y “Una historia sin brillo”.

Entre su llegada a la capital en 1925 y el año 1928, Hernández conoció a Salvador Novo, quien aparece como comentarista de *Tachas*, la primera publicación del guanajuatense. Esta obra fue editada por la Liga Nacional de Estudiantes y cuenta con un “Epílogo” de Novo². Si Hernández ya era un creador —quizá por herencia paterna, pues su padre además de juez fue poeta—, comienza a profesionalizarse en 1928, cuando *Tachas* se publica, pues no se tiene noticias de alguna publicación anterior en su ciudad natal. Así, es muy probable que el contacto inicial de Hernández con el mundo literario de la época haya sido ése.

Su primer crítico destaca que Hernández tuvo una vida muy lejana al paisaje urbano y que se desempeñó en diversos oficios, asimismo “ha escrito lo que ha querido, sin gritar, sin buscar notoriedad y con la misma inocencia con que saluda a las personas a quienes no conoce”, y agrega contundentemente: “por él he recobrado la esperanza y la fe”³. Un año más tarde, Novo reiteraría su opinión en uno de los foros intelectuales más destacados de la época, *El Universal Ilustrado*, donde

² Curiosamente, en la ficha biográfica citada, el propio autor designa a la Secretaría de Educación Pública como la casa editorial de su primera obra, sin embargo, en el texto original de *Tachas* —consignado en University of California, Berkeley— se observa un sello de la Liga Nacional de Estudiantes, un escudo con la forma geográfica de México, y la frase “Patria en defensa de la Raza”. Sobre la Liga, sólo se sabe que *Tachas* fue una de sus primeras publicaciones y que fue fundada por Rodolfo Fernando Nieva López, quien “nace en el pueblo de Tacubaya de la ciudad de México (Mexico, Tenochtitlan), el 13 de mayo de 1905. En 1920, Inicia el Bachillerato en la Escuela Nacional Preparatoria, Generación 20-24, miembro del grupo H-1920. Participa en la fundación de la Sociedad de Alumnos de la Escuela Nacional Preparatoria, es uno de los fundadores de la agrupación estudiantil Sociedad Vasco de Quiroga donde en 1923 participa en la mesa directiva con el cargo de prosecretario. Inicia sus estudios en la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad Nacional de México en 1925”, allí fue compañero de Hernández, porque él llega ese mismo año a esa escuela. Nieva, “a la par de los estudios funda la Liga Nacional de Estudiantes”. Sitio web de Movimiento confederado, <http://movimientoconfederado.com/Rodolfo.html>. Consultado el 11 de julio de 2015.

³ SALVADOR NOVO, “Epílogo”, en Efrén Hernández, *Tachas*, Liga Nacional de Estudiantes, México, 1928, p. 29. También consignado en Efrén Hernández, *Obras completas II*, edición y prólogo de Alejandro Toledo, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, p. 497.

publica “Un nuevo talento que surge: Efrén Hernández”, texto en que el poeta esboza una definición de esa prosa autoficcional (rasgo éste que se revisa en los capítulos II y III): “Ocasionalmente escribe lo que le ocurre”⁴. Esas características serán las insignias hernandianas en los años venideros, mismas con las que dialogarán Alfonso Gutiérrez Hermosillo en una breve nota⁵ y, posteriormente y con mayor ojo crítico, Xavier Villaurrutia en su comentario a *El Señor de Palo*⁶, reseña crítica donde se define a los cuentos que forman el libro como “los pretextos de un soliloquio muy delicado en el que se encienden relámpagos de aguda malicia alternando con penumbras de una inocencia encantadora”⁷.

Ese triángulo de comentarios se estudia con detenimiento en el capítulo III de esta tesis, donde se revisan las dinámicas de escritura entre *Tachas* y *El Señor de Palo*; baste decir por ahora que desde su aparición en el medio literario del Distrito Federal, Hernández fue comentado por dos escritores prestigiosos (Novo y Villaurrutia) y que desde ese tiempo se reconoció su talento y particular estilo.

Con respecto a sus filiaciones, a Hernández se le cuenta como parte de “Los ocho poetas mexicanos”. Los propios miembros de ese grupo publicaron una antología en 1955 (*Ocho poetas mexicanos*, en la casa editorial Ábside). Este conjunto de escritores estaba integrado por Dolores Castro, Alejandro Avilés, Roberto Cabral del Hoyo, Javier Peñalosa, Honorato Ignacio Margaloni, Octavio Novaro, Rosario Castellanos y el autor nacido en la ciudad de León. Al respecto, Hernández únicamente mencionó al grupo en su “Ficha biográfica”, muy cerca de su deceso en 1958.

Sin embargo, se le reconoce como anfitrión de muchos artistas de la época que lo frecuentaron en su casa en el Distrito Federal: César Garizurieta, Ángel Salas, Octavio N. Bustamante, Rafael Landa, Rosario Castellanos, Renato Leduc, Alejandro Gómez Arias, Leonardo Pasquel, Octavio Novaro, Ricardo Cortés Tamayo, Carlos Zapata Vela, Rubén Salazar Mallén, Dolores Castro.

⁴ Salvador Novo, “Un nuevo talento que surge: Efrén Hernández”, *El Universal Ilustrado*, año XII, núm. 615, 21 de febrero de 1929, pp. 17 y 53.

⁵ ALFONSO GUTIÉRREZ HERMOSILLO, “Examen de libros: Efrén Hernández, *Tachas*”, *Bandera de Provincias*, Guadalajara, núm. 6, segunda quincena de julio, 1929, sin número de página.

⁶ XAVIER VILLAUURUTIA, “Efrén Hernández, *El Señor de Palo*”, *Examen*, 2 de septiembre, 1932, pp. 24-25.

⁷ *Ibid.*, p. 25.

Quizá la imposible filiación de Hernández a otros grupos literarios se deba a su misma actitud: demasiado crítico para sí mismo. Si hay que decir que este autor fue un marginal, es decir, un *outsider*: siempre en la periferia, perennemente en los límites de los diversos círculos artísticos, también hay que hacer énfasis en que lo fue por convicción y decisión propia. Él fue su propio margen. Como no gustaba de los reflectores que no fueran llamados por “el don de juicio”, “la inteligencia creadora” o “la inquietud metafísica”⁸, buscó por su cuenta tales virtudes por medio del ensayo, la narrativa y la poesía. Tal búsqueda lo llevó a formular una estética sin seguidores ni compañeros, aunque se conocen bien los casos en que leyó y editó escritos de Juan Rulfo y de Rosario Castellanos, entre muchos más, pues aunque su obra fuese muy solitaria, gozó del cariño de mucha gente, principalmente del medio literario mexicano⁹. Para muestra sólo basta revisar el “Dossier crítico” en sus *Obras completas II* y ver los textos que escriben, entre otros, Rosario Castellanos, Edmundo Valadés, Marco Antonio Millán.

Está también la propia estética hernandiana, que al no interesarse abiertamente por las gestas revolucionarias y tampoco por insertarse totalmente en ninguna corriente artística (aunque, veremos, su prosa fue cercana a la de los Contemporáneos), las dos constantes más importantes de su

⁸ Una de las críticas que el autor de *Cerrazón sobre Nicomaco* hace al ambiente estudiantil y académico de la Facultad de Derecho en la UNAM es que allí se adolece de los tres elementos enumerados arriba, así que se puede conjeturar que lo que Hernández buscaba en su profesión era conocimiento antes que imposturas o falsas inteligencias. Esa crítica está en la “Ficha biográfica”, *Obras completas I, op. cit.*, p. 20.

⁹ Muchos lectores conocen a Efrén Hernández como quien ayudó a Juan Rulfo a publicar por vez primera “La cuesta de las comadres” en la revista *América* (número 55, febrero de 1948). En la nota al pie que funge como presentación, Hernández, bajo el seudónimo Till Ealing, escribió: “Nadie supiera nada acerca de sus inéditos empeños, si yo no, un día, pienso que por ventura adivinara en su traza externa algo que lo delataba; y no lo instara hasta con terquedad, primero, a que me confesase su vocación, enseguida, a que me mostrara sus trabajos y, a la postre, a no seguir destruyendo. Sin mí, lo apunto con satisfacción, «La cuesta de las comadres» habría ido a parar al cesto”. Efrén Hernández, *Obras completas II, op. cit.*, p. 286. Esa nota ha dado oportunidad para especulaciones sobre los vínculos literarios entre ambos autores. En esta tesis, intencionalmente, se ha desligado la obra del guanajuatense del *corpus* rulfiano, pues en no pocos estudios y notas la figura del escritor de Sayula se usa como fundamento o punto de partida para estudiar la obra del guanajuatense. Es innegable que la estética de Hernández es interesante y requiere un estudio riguroso en sí misma y que hay otros nexos por explorar. En el presente estudio se señalan varios.

generación¹⁰, lo mantiene en un lugar aparte. Esa autonomía creadora extrae al escritor de su contexto inmediato y lo impulsa hacia los diversos derroteros que se advierten en los análisis que aquí se proponen.

Tal vez debido a que no estaba dentro de los programas o proyectos literarios como narrador o crítico de la Revolución Mexicana y que menos aún se asumió como un renovador estético (aunque hoy podemos decir que lo fue por su influencia en escritores mexicanos como el Juan Rulfo de “Macario” o el Salvador Elizondo de “El grafógrafo”), Efrén Hernández pasó desapercibido para la crítica durante años, aunque no dejó de publicar en revistas y libros, de 1928 a 1955, año en que aparecen sus poemas y aforismos en *El Popular* y *El Libro y El Pueblo*, respectivamente.

Señera en su actitud ante el arte como resultado de la contemplación del mundo y de un proceso reflexivo riguroso —cuando no intrincado—, la obra de Hernández no pretendía ofrecer respuestas a un México álgido que estaba en búsqueda de identidad nacional, búsqueda esta apoyada por el arte. No se puede negar hoy su talento para una narrativa que surge después de la Revolución Mexicana y nos ofrece una visión más compleja y completa del arte literario mexicano.

En este sentido, se dice siempre que a Hernández no se le reconoció como buen escritor. Discrepo. Cabría aquí la idea de George Steiner que se tomó como epígrafe de esta sección: “Los libros no tienen prisa. Un acto de creación no tiene prisa; nos lee, nos privilegia infinitamente”¹¹. Así es la narrativa de Hernández: nos lee, nos analiza y, por lo tanto, nos privilegia siempre. Si bien frecuentemente se

¹⁰ De la autoría de Hernández, sobre la gesta revolucionaria, sólo se conoce el texto siguiente: “Abarca. Fragmento de novela inédita”, *América*, 59, febrero de 1949. Después se hallan algunas referencias ancilares, breves notas, en *La paloma, el sótano y la torre* (1949). En ese mismo tenor, léase: “Efrén Hernández vivió un tiempo caracterizado por los vertiginosos cambios de los acontecimientos sociales; sin embargo, su vida y obra transcurrieron al margen de la «realidad»: ni su poesía ni su narrativa se propusieron reflejar la historia de un país que, como menciona Jorge Cuesta, nació para perderse en una debacle social; antes bien, se tornaron un proceso de toma de conciencia para el individuo sumergido en la soledad [...]. Las facultades espirituales e imaginativas lo llevaron a tomar de manera tangencial los acontecimientos históricos de su tiempo; la Revolución fue sólo un pretexto para adentrarse en sí mismo”. FRANCISCO ROSAS, “La odisea del pensamiento”, *Tierra adentro* (2002), 117-118, pp. 42-43.

¹¹ GEORGE STEINER, “El arte de la crítica: Entrevista con Ronald A. Sharp”, en *Los logócratas*, traducción de María Condor, Fondo de Cultura Económica/ Ediciones Siruela, México, 2007, p. 101. Entrevista realizada en el otoño de 1994 y publicada en *Paris Review* en 1995.

afirma que algo se le adeuda y no hay noticia de estudios críticos sobre su obra hasta la tesis de licenciatura de Edith Negrín, en 1970, importantes intelectuales que dirigían los periódicos y revistas literarias se mostraron interesados tanto en su obra cuanto en su recuerdo luego de su muerte a finales de los años cincuenta¹². Así que puede decirse que este escritor gozó de constante atención por parte del entorno literario incluso décadas después de su deceso.

A la fecha, la difusión de la obra de Hernández se debe al trabajo de compilación que iniciara Alf Chumacero en 1965, con el título *Obras. Poesía, novela, cuentos*, publicado por el Fondo de Cultura Económica. Esta recopilación contiene los resultados de una primera bibliografía de y sobre el autor hecha por Luis Mario Schneider. Si en la edición se cometen errores no pequeños, como cambios de títulos en los cuentos (por ejemplo, el título “Un gran escritor muy bien agradecido”, como se lee en la última versión revisada por el autor en 1941, cambia por “Un escritor muy bien agradecido”, suprimiéndose la palabra ‘gran’¹³) o la omisión de cursivas que se aprecian en las ediciones en vida de Hernández, sería una equivocación no atender a la labor que Chumacero y Luis Mario Schneider llevaron a cabo en los paratextos que acompañan a la edición. En su “Prólogo”, Chumacero expone varias de las características con las que hasta hoy se valora críticamente al *corpus*:

Si algún epíteto le corresponde [a Hernández] es el de divagador. De la brevedad de la vida a la amplitud de la alcoba, de la distracción al sueño, de ventanas a nubes, su pluma saltaba ágilmente conducida por una diversidad de ideas que desembocaban a veces en el ámbito de la incertidumbre. A partir del cuento *Tachas* —y Efrén Hernández fue sobre todo un cuentista— su personalidad literaria quedó definida. La inquietud que distraía su mente no lo arrastró hacia lo profético ni lo convirtió en el literato que en unas cuantas páginas resuelve la insistencia de sus

¹² EDITH NEGRÍN MUÑOZ, *Comentarios a la obra de Efrén Hernández*, tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1970. Asimismo, para recordar a Efrén Hernández, hubo un número de homenaje con poemas, recuerdos y ensayos en la revista *América*, México, septiembre-octubre de 1959, *Época Nueva*, 73. Se tituló *Primer ofrecimiento a la memoria de Efrén Hernández*, guiño evidente a su poema “Primer ofrecimiento”, composición con la cual inicia el poemario *Entre apagados muros*, Imprenta Universitaria, México, 1943, pp. 9-13.

¹³ Al respecto, hay que notar que el título “Un gran escritor muy bien agradecido”, con el apócope ‘gran’, es la última voluntad del autor. Esto con base en la antología *Sus mejores cuentos* (Novaro, 1956), última publicación en que aparece este cuento en vida de Hernández. El cambio que se lleva a cabo en la edición de Chumacero no respeta, entonces, los deseos del autor, pues, como se apuntó arriba, elimina ‘gran’: una palabra crucial para el sentido del texto. En el análisis del relato, veremos que ese adjetivo calificativo apocopado tiene una carga irónica importante, pues el protagonista lucha contra el hecho de que no se le reconoce como un “gran escritor”.

dudas. No frecuentó los cataclismos ni acató el llamado de la tragedia sino que, por el contrario, hizo el consabido viaje alrededor de su cuarto, deslizándose en múltiples divagaciones; y allí mismo quemó las naves¹⁴.

Definida por la duda, la humildad y la divagación, como observa Chumacero, la obra de Hernández fue recuperada como la de un “cuentista” ágil, dúctil, reflexivo. En suma, un autor más que atractivo para nuestra sensibilidad actual en la que las asociaciones mentales excéntricas y su justificación gozan de fama y reconocimiento. Dichas características fueron las que llamaron la atención de varios antologadores que vieron en *Tachas*, al igual que Chumacero, una muestra representativa de la obra de Hernández¹⁵.

En eso también discrepo. Es cierto que en *Tachas* hay una acertada interpretación del *Quijote* y que se desarrolla esa prosa que divaga y que se pierde para encontrar sus conclusiones. Sin embargo, me parece que las mejores muestras de las preocupaciones no sólo filosóficas sino también estéticas, éticas, metafísicas y artísticas de Hernández se hallan en textos posteriores como el cuento “El señor de palo” (1932) y la *nouvelle Cerrazón sobre Nicomaco* (1946). Ahí podemos ver, sí, al escritor humilde que divaga lleno de dudas y sin certidumbres, pero también al artista que se preocupa por su quehacer; al filósofo que dialoga con las fuentes griegas; al autor que retoma los textos religiosos; al artista que fusiona la pintura con la narrativa; al cómico que formula sesudos juegos de lenguaje.

¹⁴ ALÍ CHUMACERO, “Prólogo a *Obras*”, en Efrén Hernández, *Obras completas II, op. cit.*, p. 507. CÉSAR AIRA, en el *Diccionario de autores latinoamericanos* expone una observación análoga a la de Alí Chumacero; el escritor y traductor argentino dice que la obra de Hernández es “de las más notables de la narrativa mexicana, y también una de las más extrañas”. Hernández, para este autor, “utiliza una escritura libre, distraída, que crea del modo más natural, como una secreción inevitable del estilo”. César Aira, *Diccionario de autores latinoamericanos*, Emecé/ Ada Korn, Buenos Aires, 2001, s. v. HERNÁNDEZ, EFRÉN.

¹⁵ La lista de las apariciones de *Tachas* en antologías es muy amplia. Baste aquí decir que este cuento se incluye en importantes proyectos de divulgación como *Cuentos mexicanos inolvidables* (1993), editado por Edmundo Valadés; *Narrativa vanguardista hispanoamericana* (1996), editado por Hugo J. Verani y Hugo Achugar; *El cuento mexicano del siglo XX. Antología* (1964), editado por Emmanuel Carballo; *Cuentos de Hispanoamérica en el siglo XX* (1997), editado por Fernando Burgos; *Hecho en México* (2007), editado por Lolita Bosch. Ese cuento ha formado parte de por lo menos catorce antologías y figura en innumerables sitios de Internet como muestra de la narrativa mexicana de la primera mitad del siglo XX.

En apreciaciones siempre puede debatirse. Lo importante es que los relatos de Hernández se presentan en *Obras* como un incesante flujo narrativo que va de la historia a la reflexión y que elimina los estériles límites entre pensamiento y acción. Precisamente sobre el pensamiento hernandiano, a partir del trabajo bibliográfico que aparece en la recopilación de 1965, Lourdes Franco reúne los ensayos de Hernández en el libro *Bosquejos* (Universidad Nacional Autónoma de México, 1995). La investigadora además se encarga de escribir un prólogo, las notas y los índices. En dicho “Prólogo”, Franco identifica el rasgo que vertebra esta investigación: la prosa de Hernández se compone de “pensamientos complejamente elaborados, expresados mediante abundantes circunloquios [que] caracterizan su estilo”¹⁶. Para la crítica, Hernández no sólo llega como un curioso y humilde “divagador”, sino como un reto para los lectores y un caso atípico de nuestra tradición.

Durante esos mismos años, Marco Antonio Millán, poeta, ensayista, crítico de cine y amigo del escritor nacido en Guanajuato desde su colaboración en *La República* (publicación quincenal y órgano del Partido Revolucionario Institucional), sugiere al editor e investigador Alejandro Toledo que se lleve a cabo una relectura de la obra hernandiana. Toledo crea así los tres proyectos sobre los que hoy se estudia de manera crítica dicho *corpus*.

En orden cronológico, aparece el libro *Aperturas sobre el extrañamiento: entrevistas alrededor de las obras de Felisberto Hernández, Efrén Hernández, Francisco Tario y Antonio Porchia* (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1993), donde Marco Antonio Millán hace una descripción del arte literario del escritor guanajuatense y lo coloca entre esos importantes escritores “de culto”: Felisberto Hernández, Francisco Tario y Antonio Porchia.

A esa publicación le sigue *Dos escritores secretos: Ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario* (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2006); allí se consignan ensayos de siete

¹⁶ LOURDES FRANCO BAGNOULS, “Prólogo”, en Efrén Hernández, *Bosquejos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995, p. 12.

críticos jóvenes que analizan la poesía, la narrativa y los aforismos hernandianos. El libro es un proyecto crítico pertinente, pues logra acercar a una nueva generación de estudiosos a la obra del guanajuatense y asimismo permite apreciar que esa obra permite acercamientos críticos desde el postestructuralismo o la teoría de la recepción.

La tercera publicación a cargo de Toledo sobre la obra de Efrén Hernández es sin duda la más importante. Las *Obras completas*, tomos I y II (Fondo de Cultura Económica, México) aparecen en 2007 y 2012 respectivamente. Se trata de un proyecto que intenta reunir toda la producción hernandiana partiendo de la edición de Chumacero —aunque algunos de los errores o cambios que ya no autorizó Hernández y que se aprecian en *Obras* se conservan en esta edición—; además se recuperaron cuatro textos inéditos y se incluyó, a su vez, buena parte de lo que se había escrito sobre Hernández hasta 2005.

Como un aporte fundamental, el tomo II incluye una ampliación de la bibliografía que escribió Luis Mario Schneider para las *Obras* de 1965, y que estuvo a cargo de Yanna Hadatty —gracias a dicha ampliación me fue posible revisar textos originales para el presente estudio—. Con esos tres proyectos, particularmente con el segundo y el tercero, Efrén Hernández adquiere un auge crítico del cual no gozó antes y que hoy permite estudios más rigurosos.

Tal auge tiene varios antecedentes filológicos. Trabajos que sentaron las bases de los estudios que se gestan a partir de 2013. Por un lado, está la ya mencionada tesis de Edith Negrín (1970) que, como la recopilación de Franco (1995), se fundamenta en la investigación bibliográfica de Schneider para la edición del Fondo de Cultura Económica. Este estudio constituye el primer acercamiento crítico al mundo ficcional y lírico hernandiano. Ahí se le define como un autor con un “imperativo”: el “afán de evadirse de la realidad cotidiana” y mirar, más bien, hacia la mística de Sor Juana o San Juan de la

Cruz¹⁷. Negrín observa ya esa actitud evasiva que caracteriza a Hernández, así como sus vínculos con la mística. Veremos adelante que ese “afán de evasión” y esa cercanía con la mística son fundamentales en varias de las narraciones.

En 1988, John S. Brushwood advierte en la conciencia creadora de Efrén Hernández una “esencia de lo moderno”. Esa “esencia” consiste en que “va desde los experimentos de la época vanguardista hasta la reafirmación de las mismas tendencias en la nueva novela”. A la par de esa autoconciencia experimental, señala el crítico, Hernández se burla de sus pensamientos, y “esta condición, lejos de ser frívola, es tal vez su comentario más profundo sobre el dilema (de la realidad, de la creación y de la palabra) que le ocupa”¹⁸. En su texto, Brushwood distingue y estudia el hibridismo y la experimentación en la obra de Hernández; aporte que permitirá réplicas pertinentes de la crítica posterior, por ejemplo la de Yanna Hadatty en *La ciudad paroxista*¹⁹.

En 1989 aparece un comentario en la *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, selección, introducciones y notas de Christopher Domínguez Michael. Allí se subraya que “la hemerografía sobre Hernández es amplia pero insustancial. Los elogios abundan pero la ausencia de evaluaciones críticas impresiona”. La afirmación es oportuna para los años en que el crítico escribe su comentario, mas el panorama crítico cambiará hacia inicios de la siguiente década. Después, Domínguez Michael hace una afirmación que es innegable: “A diferencia de los Contemporáneos, Hernández es narrador nato, profesional, para quien la divagación es una técnica narrativa más que una evocación atmosférica”²⁰.

¹⁷ Edith Negrín, *Comentarios a la obra de Efrén Hernández*, tesis citada, p. 46.

¹⁸ JOHN S. BRUSHWOOD, “Efrén Hernández y la innovación narrativa”, *Nuevo Texto Crítico* (1) 1, 1988, pp. 93-94.

¹⁹ “Coincidimos con la crítica —Brushwood, Achugar, Verani— que considera, por la correspondencia entre la época y las características formales que [la primera etapa narrativa de Efrén Hernández] se encuentra inmersa dentro del espíritu de las vanguardias. John S. Brushwood propone llamar «*Modernist*» a Hernández por su distancia con la narración tradicional, y lo encuentra próximo al gesto de los novelistas líricos de su generación —Owen, Mallea, Jarnés, Giraudoux, Woolf. Y afirma: «La obra de Efrén Hernández va desde los experimentos de la época vanguardista hasta la reafirmación de las mismas tendencias en la nueva novela». [...] Verani y Achugar deciden incluir «Tachas» en su antología *Narrativa vanguardista hispanoamericana* (México, 1996)”. YANNA HADATTY MORA, *La ciudad paroxista: Prosa mexicana de Vanguardia (1921-1932)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009, pp. 81-82.

²⁰ CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL, “IV. Ágrafos, sonámbulos y bohemios”, en *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, pp. 559-560.

El uso de la “divagación” como “técnica” se aprecia en el artificio que vertebra el presente estudio: la digresión, donde se observa al “pequeño filósofo” que aprecia Villaurrutia en su comentario a *El Señor de Palo*.

La década de los noventa trae consigo importantes aportes para la configuración de Hernández como un caso literario excepcional. Ejemplo de ello es "Efrén Hernández o el juego cómplice de la literatura", de María del Mar Paúl. Ahí se estudia al escritor que, además de observar una tendencia a hablar del acto literario por medio del mismo, como apuntó Chumacero, también echa mano de “cultismos”, “comparaciones burlescas combinando los más extraños elementos”, “epítetos de poeticidad dudosa”, y un “uso irónico a todas luces” de un “vocabulario [que] no encaja [...] con la calidad de los temas”²¹. Características todas que recupero y problematizo en los capítulos III y IV.

²¹ MARÍA DEL MAR PAÚL ARRANZ, “Efrén Hernández o el juego cómplice de la literatura”, *Literatura Mexicana*, volumen 1, 1994, p. 105. Sobre la materia metanarrativa, HUGO J. VERANI, en su prólogo “La narrativa hispanoamericana de vanguardia”, anota sobre Efrén Hernández que: “desvía el interés hacia una narrativa despreocupada de la tradición realista” y que se permite “dejar libre la imaginación para hilvanar ideas imprevistas en un contexto abstraído”. Según el crítico, el énfasis de sus relatos, entonces, “está puesto en el acto de contar”. HUGO J. VERANI, “La narrativa hispanoamericana de vanguardia”, prólogo, en Hugo J. Verani y Hugo Achugar, *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, Universidad Nacional Autónoma de México/ Equilibrista, México, 1996, pp. 50-51. Desde tal concepción, Hugo J. Verani y Hugo Achugar incluyen *Tachas* como una de las narraciones vanguardistas más célebres. Por la correspondencia temporal y los rasgos formales de la narrativa hernandiana, Brushwood, Achugar, Verani y Hadatty sitúan a Hernández en la vanguardia hispanoamericana. El estudio de Esperanza López Parada propone no etiquetar al autor, pues es extraño hasta para él mismo, pero, como expresa Hadatty, sí es posible una filiación vanguardista en Hernández. Hadatty, *La ciudad paroxista*, loc. cit. Las impresiones citadas de Verani permiten identificar a Hernández como tal. En cuanto a las reflexiones sobre el vanguardismo de Efrén Hernández, además de los aportes de los críticos citados, son interesantes los acercamientos que ELIZABETH HOCHBERG realiza en su tesis de maestría, donde demuestra que la obra de Hernández, como otras “tentativas narrativas de la vanguardia”, recurre a la écfrasis para reflexionar sobre nuevas implicaciones para la representación artística en el mundo moderno. Los cuadros, esculturas, fotografías y demás objetos artísticos que examina Hernández en sus cuentos “sirven para iluminar nuevos paradigmas artísticos: los signos temporales y espaciales se encuentran repentinamente entrelazados, las obras de arte son desacralizadas al quedar sujetas a nuevas lecturas críticas”. *La écfrasis en los cuentos de Efrén Hernández*, tesis de maestría, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, p. 119. En su artículo posterior “Más que «pálidas sombras»: nuevas posibilidades ecfásticas en la narrativa de Efrén Hernández”, *Perífrasis*, vol. 4, número 7, enero-junio 2013, 176, pp. 69-84, nuevamente desde la écfrasis, la investigadora analiza las posibilidades de considerar como vanguardista a Hernández (el artículo se centra en “El señor de palo”). En el artículo mencionado, Hochberg demuestra que Hernández “reconoce, a la par de los movimientos de vanguardia, que la palabra es más que un medio temporal, y la imagen visual, más que un medio espacial” (p. 82), argumento firme para considerar al guanajuatense como un vanguardista. La misma investigadora analiza “Santa Teresa” y otras obras de la época de Hernández como la novela *Panchito Chapopote* (1928) de Javier Icaza desde las relaciones entre literatura y pintura en: “Efrén Hernández y las preocupaciones interartísticas de la vanguardia mexicana”, *Revista Liberia* 1, 2013, <http://www.revistaliberia.org/1-2013>. Dice ahí la autora que “ejemplos ecfásticos se pueden encontrar en la mayoría de la narrativa de Hernández, aunque, por lo general, no refieren a modelos pictóricos explícitamente impresionistas o vanguardistas, como en el caso de [Arqueles] Vela u [Gilberto] Owen, ni enfatizan la materialidad de la imagen y la palabra con la fuerza de Icaza. Sin embargo, logran valorar nuevos (y más sutiles) modos de

Si Paúl Arranz dedica demasiado espacio a corregir ciertas apreciaciones de Brushwood y esto afecta su análisis, es interesante que la revisión que hace de la actitud que la prosa breve de Hernández demanda de su lector, la define como “complicidad”; es decir, el receptor de Hernández debe estar preparado para firmar un pacto lúdico. Es con tal actitud que se han leído los textos que aquí se analizan.

El artículo de Tatiana Bubnova “*La paloma, el sótano y la torre* de Efrén Hernández y la novela de la revolución mexicana (ensayo)” propone algo que llama la atención: las diferentes perspectivas entre la crítica de la época en que Hernández publica su obra y la crítica de los años ochenta: “A pesar de haber sido celebrado por la crítica actual (Carballo, 1985; Domínguez Michael, 1989)²², así como por los prestigiosos Contemporáneos (Villaurrutia, Novo, 1932) [*sic*], lo mismo que por Octavio Paz (1988), se trata de un escritor poco afín al lector contemporáneo, «incomprensible» y hasta en cierta forma «ilegible» (ante todo, por no ser leído)”²³.

De acuerdo con Bubnova, Hernández fue un autor desatendido por el público, sin embargo los trabajos de Chumacero, Negrín, Brushwood, Franco y de ella misma ya forman un asidero crítico en que Hadatty, Toledo y los estudiosos posteriores podemos basarnos. Asimismo, es importante

mirar y de percibir el mundo. Hernández está particularmente dedicado a iluminar dos posturas artísticas, que a su vez corresponden a objetivos compartidos por distintas tendencias de la vanguardia: 1) las obras de arte deben cobrar existencia como unidades estructurales para la construcción de nuevas realidades, más que como materiales subalternos del mundo exterior, y 2) el arte nunca tiene un sentido inherente, sino que siempre dependerá de las diversas lecturas de sus observadores”. *Ibid.*, p. 35.

²² En la bibliografía del artículo no figuran los textos que Bubnova menciona. Seguramente se refiere, respectivamente a: EMMANUEL CARBALLO, “Efrén Hernández, prosista ingenioso, poderoso y sustancioso”, *Sábado* (suplemento de *Unomásuno*), 16 de marzo de 1985, p. 3. Y a la antología de Christopher Domínguez Michael.

²³ Con las menciones de Novo y Villaurrutia, Bubnova se refiere a los textos antes citados de este par de autores. El texto de OCTAVIO PAZ de 1988 no figura en la bibliografía de su ensayo, pero se puede conjeturar que la investigadora habla allí de las breves líneas que el autor de *El mono gramático* (1974) dedica al retrato de Hernández en *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978. Adelante se recupera ese fragmento. O tal vez cite “Efrén Hernández, *Entre apagados muros*”, una reseña sobre este libro de poemas publicada en *El Hijo Pródigo*, México, año I, número 4, 15 de julio de 1943, p. 255. Ésas son las únicas dos ocasiones que se conocen en que Paz se refiere a la figura de Hernández. En su artículo, TATIANA BUBNOVA también expone la labor editorial y el trabajo de asesoramiento que Hernández desempeñó: “En su calidad del centro intelectual de la revista *América* fue amigo y consejero de varios escritores notables de su época, según reza la tradición de la historia literaria local”. “*La paloma, el sótano y la torre* de Efrén Hernández y la novela de la revolución mexicana (ensayo)”, en *Coloquio de literaturas mexicanas* 16, sin editorial, 1997, p. 18.

recuperar la idea de que, al comparar la narrativa de Hernández —en particular *La paloma, el sótano y la torre*— con la novela de la Revolución, la crítica reconoce “el derecho a otro modo de mirar las mismas cosas”, hecho que, según la autora, “es lo que aún no se ha problematizado en esta perspectiva” (se ubica en los años noventa del siglo pasado)²⁴.

Recientemente, la obra lírica de Hernández fue objeto de estudio en otro artículo de Tatiana Bubnova, donde la prosa no deja de ser un referente para la discusión. En “La poesía de Efrén Hernández: visión autoscópica de la vida y la experiencia espiritual”, la autora destaca las temáticas de la “vida interior” del yo lírico en varios poemas. Resalta también que el poeta “pervierte, resbalándose ante la imperfección de la vida, poniendo en duda sus propias fuerzas”²⁵. Esta afirmación que hace énfasis en la duda del emisor sobre su propio discurso y, por tanto, sobre su vida y los traspies de la vida social y laboral, no se circunscribe sólo a la poesía, me parece que también puede postularse con respecto a la prosa hernandiana, sobre todo en la *nouvelle* y “Un clavito en el aire”, por poner ejemplos. Tal dubitación tendrá su momento culmen en la novela inconclusa *Autos* (póstuma, *Obras completas II*, 2012).

Por su parte, Yanna Hadatty mira al escritor mexicano desde la vanguardia. Como se dijo, la investigadora recupera algunas apreciaciones de Brushwood y formula un perfil mucho más complejo y completo del narrador. En “Un gran globo morado que llena la noche. La tradición resignificada”, en *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia (1922-1935)*, Hadatty analiza una de las constantes más importantes del *corpus* hernandiano: la prosopopeya²⁶. Esta figura retórica se revisa en el relato “Santa Teresa” —que también se estudia en

²⁴ *Ibid.*, p. 21. El artículo de Bubnova sugiere que la obra de Hernández se estudie desde el triple posicionamiento no siempre explícito mas “equidistante” y “significativo” entre “las vanguardias, los Contemporáneos y la novela de la revolución”. *Ibid.*, p. 17.

²⁵ TATIANA BUBNOVA, “La poesía de Efrén Hernández: visión autoscópica de la vida y la experiencia espiritual”, *Acta Poética* (35, 2) julio-diciembre, 2014, pp. 85-86.

²⁶ YANNA HADATTY MORA, *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia (1922-1935)*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2003, pp. 87- 104.

esta tesis, pero desde coordenadas críticas muy distintas— y es a partir del mismo que se define el estilo lúdico del narrador como “infantil” y “extraño”, rasgos que no dejarán de ser útiles en los estudios posteriores.

Seis años más tarde, Hadatty vuelve a estudiar su prosa breve en “Efrén Hernández. «En la periferia del corazón»”, dentro de *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*. Esta vez revisa los vasos comunicantes entre la estética y el paisaje urbano en “Unos cuantos tomates en una repisita” y “Un gran escritor muy agradecido”. El resultado es un ejercicio exegético en el cual se aprecia el diálogo de Hernández con ese espacio que responde a ciertas políticas públicas que no toman en cuenta los círculos más pobres de la sociedad posrevolucionaria: “la pequeña historia común frente a la gran Historia nacional”²⁷.

Con respecto a la digresión hernandiana —fundamento de esta investigación—, aunque casi todos los críticos la mencionan, la notan o la utilizan como un rasgo definitorio de la estética del autor, no mucha bibliografía se centra en ella. Es más, ningún estudio profundiza en tal característica que se antoja esencial. Hay, sin embargo, varios esbozos que tocan de manera tangencial este recurso y, por lo tanto, nutren la presente investigación.

En *Una mirada al sesgo: Literatura hispanoamericana sobre los márgenes*, Esperanza López Parada ya define la prosa de Hernández como ‘híbrida’: “autor distinto entre los distintos”, “extravagante”, “inclasificable” e “indefinible” son los términos que usa. Veremos que es esa condición híbrida el síntoma que permite estudiar lo que en estas páginas se conceptualiza como prosa digresiva. López Parada registra que las obras de este escritor “son la prueba perfecta de lo que una creación digresiva y descentrada, con varios intereses a la vez y sin ninguno en particular, puede llegar

²⁷ YANNA HADATTY, *La ciudad paroxista, op. cit.*, p. 88.

a hacer”²⁸. Luego afirma que “la continuidad del discurso” de Efrén Hernández es algo firme porque “siempre puede devenir otra cosa, dado que no se ha abrazado a filiación o identidad alguna. Porque no está en ninguna parte, está en todas”²⁹. Esta negación de definición o esta amplia apertura sobre la conceptualización de la obra hernandiana ha sido útil a lo largo de estas páginas. Subyace un concepto no estático, en movimiento, del *corpus* de estudio, pues pareciera que una idea o un pensamiento de los personajes puede siempre adoptar diversas orientaciones o interpretaciones.

Con una mirada muy parecida, Rafael Lemus en su ensayo “Informe” define la prosa que aquí se analiza como un desafío:

La pugna de Efrén Hernández no es contra la literatura mexicana sino contra la literatura. Contra la trama. Contra el sentido. Contra el lenguaje. Contra todo aquello que impide decir la vida amorfa. Por eso hay que leerlo fuera de su contexto inmediato. [...] Leerlo, sobre todo, para entender el cómo. ¿Cómo se resiste a significar? ¿Cómo se impide fijar? ¿Cómo pronuncia aquí y allá lo informe? Leerlo para descubrir un método. Una escritura de lo informe³⁰.

Aunque nunca deja claro qué entiende por “informe” —quizá intencionalmente para espuelear el clima de rareza que le interesa destacar en el autor de *La paloma, el sótano y la torre*—, Lemus plantea algunas de las preguntas que subyacen siempre al tratar de comprender el “cómo” de la digresión de Hernández.

Tales cuestionamientos, entre otros, conforman la perspectiva de análisis que se adopta en nuestro trabajo crítico. El estudio de Jaqueline Colín Sandoval ha sido útil porque confiere importancia a la imaginación del escritor mexicano. Desde esta óptica, la digresión se convierte en un recurso literario que enlaza el mundo de la mente y el mundo exterior de los relatos.

Colín Sandoval sostiene que la obra de Hernández “podría resumirse como la historia ejemplar de las aventuras y desventuras (parafraseando a Cervantes) del imaginador que imagina inmerso en lo real

²⁸ ESPERANZA LÓPEZ PARADA, *Una mirada al sesgo: Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, Iberoamericana, Madrid, 1999, pp. 11-12.

²⁹ *Ibid.*, p. 12.

³⁰ RAFAEL LEMUS, “Informe”, en *Dos escritores secretos: Ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario*, compilación de Alejandro Toledo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2006, pp. 42-43.

y que va cobrando cada vez más conciencia sobre lo que representa dicha actividad”³¹. Conuerdo. En los análisis venideros se adopta la imaginación como un principio discursivo que no tendría tal rol sin la digresión que, a mi modo de ver, opera como un nudo o un nexo entre lo imaginado y lo racionalizado.

Merece especial mención, aunque no guarda directa relación con el tema de esta tesis, el trabajo de Nayeli de la Cruz, quien sostiene en sus dos tesis sobre Hernández que “la divagación aleja al protagonista de la historia principal para, después, ubicarlo en la «realidad secundaria»”³². Es decir que la digresión narrativa promueve el (re)conocimiento de la segunda realidad hernandiana: el mundo imaginario, el onírico. Asimismo, De la Cruz sugiere que el mundo de Hernández está poblado por objetos antes que por personas: “se trata de pequeños seres que forman una sociedad, los cuales cobran vida en el interior de los espacios donde alcanzan cierto protagonismo, son los únicos compañeros y cómplices del hombre”³³. Tal rasgo fue observado ya por Hadatty en *Autofagia y narración...*, pero De la Cruz lo retoma como núcleo analítico. En el caso de la digresión, pienso que esos objetos “que forman una sociedad” son los que en muchas ocasiones provocan que los narradores o los personajes principales divaguen y se distraigan de la anécdota relatada porque algo en los objetos llama su atención. Y en ellos se detienen.

Así, si Efrén Hernández escribió no para ser famoso, sino para ser leído, cumplió su objetivo. Los diversos estudios sobre su obra llevan a pensar que los márgenes a los que la persona se sometió fueron, hace tiempo ya, ampliados por varias generaciones de críticos e investigadores que han colaborado en la comprensión y actualización de su obra.

³¹ JAQUELINNE COLÍN SANDOVAL, *Modelos artísticos presentes en la narrativa y la poesía de Efrén Hernández*, tesis de maestría, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 140.

³² NAYELI DE LA CRUZ, *La construcción del espacio en tres cuentos de Efrén Hernández*, tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 113.

³³ *Ibid.*, p. 114.

Todas las tradiciones literarias tienen siempre una figura, dos o tres, quizá más, que ponen en crisis cualquier intento de generalización. Son siempre discursos que renuevan y nutren la visión sobre las diferentes tradiciones; mueven los márgenes. Leídos con nuestros ojos, esos autores configuran estéticas que crecen en condiciones excepcionales, aisladas en su época como por un muro. Ahí, en la extrañeza, hallamos a Efrén Hernández, “la cosa que piensa”, como se autodenomina con exactitud el protagonista de su cuento “Carta tal vez de más” (*Universidad*, tomo 1, número 6, julio de 1936):

Soy más bien una cosa a la que se le ocurren ideas por una graciosa propiedad. Yo, pensando, estudiando, investigando, me causo admiración, me lleno de un asombro semejante al que me causaría ver hablar un conejo. Me parece cosa evidente que si un empresario de circo me localizara, me contrataría para exhibirme en compañía de otras rarezas: el mono que toca el violín, el asno que sabe leer, la cosa que piensa³⁴.

Ésta es una cita paradigmática: se expone el pensamiento como un milagro, como una particularidad espectacular. Lo es. Al menos lo es en Hernández. Como un escritor aparentemente sin herederos estéticos, queda más que claro que “la cosa que piensa”, Efrén Hernández, no se parece a nadie. Desde su primera publicación Salvador Novo lo nota: “Ninguno de mis amigos ni de mis ex amigos es capaz de escribir así”, escribió el poeta de Contemporáneos³⁵. Se trata de una verdad que aún hoy, a casi noventa años de exhaustivas revisiones y reformulaciones de nuestra memoria literaria, sigue ahí. Fija.

De esta manera, la estampa hernandiana se va matizando: nadie escribió ni escribe como Hernández, como Novo sugirió, pero es posible hallar en su obra ecos de las letras del Siglo de Oro. Se verá más adelante la importancia de Miguel de Cervantes en esta obra: hay en la narrativa del mexicano un humor muy cercano al del *Coloquio de los perros* y, sobre todo, al de Sancho Panza: divertido sabio que encuentra, al igual que Hernández, su materia discursiva en el dicho popular y la ironía³⁶.

³⁴ Efrén Hernández, “Carta tal vez de más”, *Obras completas I, op. cit.*, pp. 241- 242.

³⁵ Salvador Novo, “Epílogo”, en Efrén Hernández, *Tachas, op. cit.*, p. 30.

³⁶ Si en su época se creyó que Hernández fue un caso particular en la narrativa mexicana porque miró hacia fuentes antiguas o del Siglo de Oro, hoy sabemos que la tradición castellana fue una literatura de referencia para varios escritores

Precisamente sobre su humor, Edmundo Valadés ensaya una observación: Hernández muestra una “gracia gentil y agudamente reflexiva sobre mínimos pormenores”, una “visión de un mundo leve que tiene el don de la sonrisa”³⁷. Y así es, aunque en algunas obras como *Cerrazón sobre Nicomaco* esa sonrisa sea la de Demócrito, que ríe para no llorar inmerso en una actitud a todas luces derrotada, crítica.

Para Emmanuel Carballo, Hernández “vive y vivirá con extraña importancia en la historia de nuestras letras”. Tal extrañeza le gana, a decir de este crítico, un lugar entre los cuentistas más importantes del siglo XX mexicano, “los otros son, a [su] juicio, Julio Torri, José Revueltas, Elena Garro, Juan José Arreola, Juan Rulfo y Carlos Fuentes”³⁸.

Con base en esos rasgos, no se puede negar que el espacio de Hernández es el margen: se coloca entre la seriedad de los sentimientos que representan y provocan sus personajes y el humor de su estilo dicharachero, jocoso. Observar sus digresiones es una forma de retardar el efecto de su pensamiento, un modo de crear suspenso. Es construir un espacio crítico.

En suma, Efrén Hernández fue un escritor del malestar que ocasiona el margen. Ajusta cuentas a fondo y desde el fondo con la esencia de la vida y, al tiempo, con el momento histórico del que fue parte. La serenidad clásica que muestra su prosa le proporciona vitalidad. También habla del ocaso, del desmoronamiento que acusan las formas modernas. Ése es otro margen: el que ocupa quien observa y

de la primera mitad del siglo XX. Sobre ello, Yanna Hadatty explica: “varios autores y críticos vanguardistas iberoamericanos partieron más de una incorporación de otras literaturas modernas –sobre todo francesa, inglesa, norteamericana y alemana– a la tradición en lengua castellana, que a buscar una escisión radical con la misma. La postura iconoclasta por lo general se replegó en los manifiestos, pero alcanzó menos a la obra de ficción. Es conocida la postura de la generación del 27 española en su recuperación de Góngora y la literatura de los Siglos de Oro; pero también existen casos menos conocidos, como los de los pensadores Juan Marinello y Jorge Mañach en Cuba, que se plantearon desde nuestro continente en esos años (1927) que «ser nuevo no es –ni para ser nuevo se exige– la negación o el menosprecio de toda la obra prestigiada por el elogio de los siglos». *Autofagia y narración, op. cit.* p. 94. La frase que Hadatty cita puede ser una justificación precisa y eficaz para comprender la “novedad” hernandiana y su relación con el arte literario español de los siglos XV y XVI.

³⁷ EDMUNDO VALADÉS, “Efrén Hernández o la inocencia”, *México en el Arte*, número 11, nueva época, Instituto Nacional de Bellas Artes/ Secretaría de Educación Pública, México, invierno de 1985-1986, p. 10. También en Efrén Hernández, *Obras completas II, op. cit.*, p. 514.

³⁸ EMMANUEL CARBALLO, “Efrén Hernández, el cuentista más extraño del siglo XX”, *El Universal*, número 31535, 25 de febrero de 2004, p. F3. Citado de Efrén Hernández, *Obras completas II, op. cit.*, p. 515.

escribe sobre la crisis del ser humano frente a los avances tecnológicos y los procesos sociales y bélicos de la modernidad.

Con base en las distintas miradas críticas aquí resumidas, se configura la imagen de un escritor paradójico que sufre porque piensa y, al tiempo, representa el goce de pensar. Con sus particulares formas de narrar, llama a reconsiderar nuestra memoria literaria, nuestro canon, esa formulación por sí misma inestable de un conjunto de textos que ha de sujetarse a cambios constantes con base en la sensibilidad lectora y, por supuesto, en el contexto cultural y social. Hoy necesitamos reformular un canon que incluya autores raros, excéntricos, que representen retos exegéticos, como es el caso, sin duda, de Efrén Hernández.

I. 2. Una propuesta de lectura

*Pues bien: así como el cuento, el poema, la novela,
han convertido en lenguaje la experiencia del autor,
así la crítica de ese cuento, de ese poema, de esa novela,
convierte en lenguaje la experiencia dejada por su lectura.
La crítica es la formulación de la experiencia del lector.
Pone en palabras lo que se ha experimentado con la lectura. ¿Así de simple?
Sí, sólo que esa simplicidad puede ser dificultosísima.*

Antonio Alatorre, “¿Qué es la crítica literaria?”, 1973

Los relatos de Efrén Hernández escapan a cualquier clasificación, pero si hay que definirlos, se debe decir que son textos de relectura. Su agrado reside en la vuelta, en la repetición de la experiencia que, aunque haya un discurso fijo en tinta, se transforma en cada experiencia. Como se vio en las páginas anteriores, los cuentos hernandianos llegan al día de hoy como un *corpus* vivo, aún por evaluar y por descifrar. Es que no los hemos releído lo suficiente.

Con el paso del tiempo, se comprueba que la escritura de Hernández muestra el particular rasgo de dialogar con la sensibilidad actual aunque vio la luz hace casi cien años. ¿Cuál es esa sensibilidad? La

desmesurada preocupación del ‘individuo por sí mismo’: en los cuentos que adelante se analizan la mente se pregunta por sus propios funcionamientos, el escritor por su quehacer y la manera en que se desenvuelve. Hernández reconoce que usa el lenguaje para preguntarse por el lenguaje. Es un joyero que usa diamantes para tallar otros diamantes.

Para este narrador, veremos, el lenguaje literario no significó un camino a la verdad demostrable (ni siquiera sobre sí mismo), sino una vuelta sobre la vuelta, una espiral (en “El señor de palo”, por ejemplo, usará la voluta como representación del pensar sobre el pensar, de algo que da vueltas y vueltas alrededor de sí mismo), acaso una galería de espejos que provoca la *reflexión* no sólo como acción y efecto de *reflejar*, como un mirarse a sí mismo; sino también como acción y efecto de *reflexionar*. El acto de pensar, en la narrativa hernandiana, equivale a volver y volver al punto de partida. Cualquiera que dedique el tiempo suficiente para comprenderla entenderá que en ese doble carácter de la reflexión (reflejar/reflexionar) se halla su raro resplandor.

Esta tesis fue escrita en la búsqueda de dicho resplandor. Se quiso participar en la historia de apropiaciones, relecturas, legitimaciones y ajustes de cuentas con seis ficciones demandantes —casi extenuantes— y, por eso mismo, estéticamente atractivas, sorprendentes. Asimismo, se trató de comprender y manifestar las diversas maneras en que Efrén Hernández puede impresionarnos. Busqué responder a dos preguntas esenciales: ¿cuáles son los estímulos de los que echa mano el autor para convencer, asombrar, divertir, desconcertar, enternecer, importunar? —porque ningún texto narrativo de este escritor deja al lector indiferente—. Y ¿cuál es el orbe que el autor construye en su obra? Es decir, la visión de mundo y las relaciones que se establecen entre los diversos componentes de una narrativa compleja, jubilosa y oscura.

En respuesta, se configuró un trayecto por los más diversos derroteros: la filología, la filosofía, la religión (particularmente la mística), la literatura moderna, la literatura del Siglo de Oro, el ambiente urbano, las relaciones entre el ser humano y la naturaleza, y muchos otros. Es claro, entonces, que el

presente estudio fue hecho con el placer de quien relee, de quien ahonda y descubre lo que una lectura sola no le habría permitido descubrir.

Comprender a Hernández implica varias relecturas que desentrañan los juegos narrativos, los guiños, las estrategias narrativas. Así encuentra uno la belleza de su complejidad. Piénsese por ejemplo en la primera lectura de “Un gran escritor muy agradecido”, en la fuerza de la última línea, “Y se dejó comer”, oración que incita a ahondar en la lógica del personaje principal, para saber por qué un hombre permitiría que un famélico perro le usara como alimento. En esas cuatro palabras, “Y se dejó comer”, se lanza un misterio que obliga al lector a releer. Es con la segunda, tercera o cuarta lecturas que es posible entender la complejidad de ese mundo: una mirada desde otra perspectiva que puede convocar un orden de ideas perturbador, aunque lógico y entrañable. Intensamente racional e íntimo.

También está la preocupación por los asuntos más mínimos y cotidianos que en Hernández alcanza el estatuto de posición artística. Frente a la novela de la Revolución Mexicana, modalidad narrativa que estaba en auge en su época y que representó enormes congregaciones de personajes y grandes batallas, Efrén Hernández pone el reflector en historias ordinarias, mira el chorro de la fuente, la historia de amor en una vecindad, las noches de paseos por la urbe, una frase en un libro olvidado, una ranura en una puerta de madera barata. Esa mirada microscópica y precisa como bisturí llama vigorosamente la atención.

Cabe entonces preguntarse cuál es el gesto artístico y la lógica que llevan al autor a desviar la mirada de los procesos históricos nacionales (aunque veremos que esto no se puede afirmar tajantemente) y contemplar pequeños intersticios. Como respuesta preliminar, la pregunta por la lógica o la razón hernandiana, al menos en la prosa, siempre se esconde en la digresión, pues ésta es el espacio que el autor usa para poner en claro las motivaciones de sus personajes. En apariencia simple, esta organización narrativa que se mueve de la disquisición a la acción y viceversa se va

complejizando no sólo con figuras retóricas y desarrollos filosóficos de las anécdotas más anodinas, sino con imágenes poéticas y reflexiones que llevan la atención del lector al límite.

En esos límites lectores los relatos de Hernández cobran valor: el sujeto estudioso y su objeto se unen y se identifican. Como obligan a un complejo acto de lectura y de crítica, los textos narrativos del guanajuatense nos hacen comprender con fuerza que “cada toma de postura frente a la obra literaria es una actitud personal”, como escribió Antonio Alatorre en “¿Qué es la crítica literaria?”³⁹. La prosa de Efrén Hernández obliga a adoptar una “actitud personal”: dramas cotidianos, escenas mentales que a muchos nos han sucedido en no pocas ocasiones, tristezas y alegrías que todos hemos gozado o sufrido. Hernández le habla a esa cotidianidad interior del ser humano.

Esta tesis fue elaborada con la certeza de que el tiempo no pasa en vano, que la forma de entender al mundo y las diferentes obras literarias cambia con la época y que si en su momento la prosa de Hernández fue valorada, pero jamás estudiada, hoy las cosas son distintas. En nuestros días podemos recuperar, comprender y sobre todo apropiarnos de las insólitas ideas que el guanajuatense dejó allí para los lectores que tengan el interés y la paciencia necesarios.

En la producción literaria de Efrén Hernández la literatura y la filosofía van muy de la mano. Parece que los límites entre una y otra no existieran, de ahí que sus creaciones en prosa muestran perennemente tanto rasgos reflexivos cuanto narrativos; incluso es imposible concebir a unos sin los otros. En la obra hernandiana, particularmente, la digresión es un arte. Es decir, un quehacer placentero que, con oficio, manifiesta una perspectiva personal. Como tal, merece estudio aparte.

Elegir un *corpus* de estudio no fue una tarea sencilla. La prosa de Efrén Hernández es diversa y atractiva en su totalidad, pero, con base en el artificio que vertebra este estudio, se tomaron los textos en que la digresión reluce con más fuerza no sólo estética, sino intelectual. Los análisis de esos relatos permiten reconocer la importancia de un recurso en apariencia anodino y convencional, pero que

³⁹ En *Ensayos sobre crítica literaria* (edición corregida y aumentada), El Colegio de México, México, 2012, p. 54.

guarda en sí el sentido de cada texto. No pocos críticos se han sorprendido con el uso que Hernández hizo de esta herramienta aparentemente baladí.

De esta manera, luego de leer y releer los dos tomos de las *Obras completas*, se observó que la colección de cuentos *El Señor de Palo* (1932) y la *nouvelle Cerrazón sobre Nicomaco: Ficción harto doliente* (1946) pueden ser las ficciones de Hernández más profundas gracias a la digresión; mis análisis intentan dar cuenta de ello. Por supuesto, quedaron fuera varios textos que merecerían un riguroso estudio, sin embargo, creo que los cuatro relatos que contiene el primer libro de Hernández y la *nouvelle* son material suficiente para escudriñar esta producción narrativa.

Mi trabajo tiene dos intereses de fondo: mostrar el alto nivel artístico y la complejidad del mundo creado por Hernández y colaborar en la comprensión del mismo. Por eso en el segundo capítulo se analiza la digresión como un rasgo *sine qua non* de la narrativa moderna y la especial participación que tiene en la recepción de la prosa hernandiana.

Desde las ideas que allí se exponen, la digresión configura “una prosa híbrida” por la forma en que, como un péndulo, cada relato se mueve entre la disquisición y la acción. El capítulo II es un acercamiento teórico a un artificio que, como se halla siempre relacionado a la prosa en sí, no se toma mucho en cuenta dentro de los estudios literarios. Dadas las características del *corpus* de estudio, ha sido tan necesario como relevante partir de una revisión teórica y funcional de este artificio.

El tercer capítulo está dedicado al análisis de los cuentos que conforman *El Señor de Palo*. Para la comprensión del libro como proyecto artístico, decidimos partir de la *plaque* *Tachas* (1928), pues varios de los procedimientos narrativos de los cuentos se encuentran ya en germen en el primer texto publicado por Hernández. Antes de los análisis narratológicos, hay un breve estudio sobre las relaciones entre el escritor y Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, quienes fueron los primeros intelectuales importantes en apoyar el talento literario de Hernández y cómo tales relaciones pudieron afectar al compendio de cuentos.

En el cuarto capítulo se analiza *Cerrazón sobre Nicomaco: Ficción harto doliente* como el texto más logrado de Efrén Hernández en cuanto al uso de la digresión. En esta *nouvelle* puede verse con más claridad la fuerza intelectual y estética del artificio en la pluma del escritor. Es en la digresión donde la novela corta adquiere la profundidad necesaria para establecer puentes con la melancolía, la mística, la pintura y la filosofía. Esos nexos le otorgan a este relato un lugar especial en nuestras letras, y el estudio trata de mostrar la interesante complejidad de una historia que tiende diversos vínculos hacia la reflexión sobre los estados anímicos del hombre moderno (particularmente el burócrata), el lugar de Dios en los conflictos filosóficos, las relaciones entre las artes.

Por último, se ofrecen las conclusiones a las que se arribó tras un arduo trabajo de investigación filológica y de análisis literario. Ese segmento funciona como una síntesis de las diversas razones por las cuales hay que leer a un autor que jamás dejó de experimentar, pero que siempre usó los mismos recursos de diversas maneras, como la metáfora, la prosopopeya y la “pausa” narrativa. Con base en esos artificios, Hernández pudo construir un mundo en que todo piensa, donde el silencio y la noche son espacios para la inteligencia y para volver la mirada hacia uno mismo, un mundo en el que la orfandad es un bien que instiga la razón. En suma, un mundo propio donde el pensamiento es el verdadero protagonista.

En el presente trabajo, la digresión hernandiana se convierte en el centro de múltiples reflexiones, de lecturas que procuran consideraciones y estudios anteriores sobre la poética de Hernández. Se observa que su escritura tiene un singular espesor que preserva el lugar de las ideas y cómo éstas también cuentan una historia. La narrativa aquí estudiada es un espacio donde la imaginación, el placer y la razón son compatibles.

II

UNA PROSA HÍBRIDA

*All I wish is, that it may be a
lesson to the world,
to let people tell their stories
their own way⁴⁰.*

Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram
Shandy,
Gentleman*, 1759

⁴⁰ Mi traducción: “Todo lo que deseo es que sea una lección para todo el mundo, para que se deje a las personas contar sus historias a su manera”.

Retórica y digresión: matices desde la narrativa y la filología

Entrando ya en materia, ¿cómo entender la digresión en la prosa de Hernández? Cuestión compleja. El arte narrativo de Efrén Hernández es el arte del circunloquio, de la digresión, del rodeo y del paréntesis. Cada anécdota se amplifica con un mínimo pretexto y se dispara en sentidos aparentemente caprichosos que evidencian un amplísimo universo de posibilidades: nos puede mover a la risa con absurdos e ironías, a veces nos emociona con ternura o con exacerbada melancolía, ocasionalmente nos sorprende su crítica contundente y audaz. Siempre se aprecia una profunda inteligencia y un rumbo estético bien definido. Si bien la ficción puede ser lineal (aunque pocas veces lo es), el recuerdo, el discernimiento o la adquisición del conocimiento, no lo son. En particular, esos tres procesos mentales son los que, con interés, el autor busca relatar y examinar en sus novelas y cuentos.

En la retórica —disciplina que Hernández conoció bien pues ya se dijo que fue alumno de jurisprudencia— se plantea una división entre el asunto central y las digresiones: según Heinrich Lausberg la ‘*digressio*’ puede ubicarse en cualquier parte del discurso. El filólogo alemán explica que la digresión es “una opinión que, si bien depende del tema expuesto, trata *otra materia* en lugar de la propia del discurso”; no tiene pertinencia directa en relación con el tema principal y siempre ha de generarse una “adecuada fórmula de retorno” (llamada *transitus* o transición) a la parte nuclear o decisiva del discurso; se entiende así que la digresión supone un “alejamiento” del núcleo argumentativo y que, para cumplir con los preceptos retóricos de la *dispositio*, se debe “volver” al asunto central.

Para Lausberg, “toda manifestación afectiva, toda amplificación o disminución, toda respuesta contundente a una objeción del público es ya una digresión [que] crea la atmósfera favorable a la causa para que la argumentación obre de manera decisiva”; por eso esta figura se agrupa entre las que

amplifican el discurso⁴¹. A su vez, Kurt Spang considera que la digresión forma parte de las figuras retóricas que “se distinguen por la coherencia más íntima de los detalles amplificadores con el tema y por el procedimiento argumentativo”, y la define así:

La digresión es lo mismo que el paréntesis a nivel sintáctico y el hipérbaton a nivel léxico. Es decir, el autor *rompe* la coherencia de un texto temáticamente unitario mediante la intercalación de una unidad independiente cuyo tema puede ser complementario, indiferente o contrario al tema central⁴².

La digresión se entiende, en los casos citados, como una “ruptura discursiva” y como una materia alterna, incidental —o incluso ajena— que se intercala con el tema principal. Pero, dadas las características de la prosa hernandiana, ¿es pertinente hacer esas distinciones? ¿La digresión supone, en esta literatura, la ruptura del hilo discursivo, la pausa, la otredad discursiva?

Si bien es cierto que, como apunta Lausberg, ese recurso se compone de “otra materia” que no es estrictamente la que trata el relato en sí, en la narrativa (en particular la contemporánea⁴³) no se puede hacer tal distinción, pues las narraciones son heterogéneas: la otredad discursiva —sea formal o semántica— es parte del discurso. Sería muy difícil e ingenuo buscar los límites entre el relato y las “otras materias” que participan en él: parece más pertinente, desde la crítica, observar la dinámica entre la acción y la digresión partiendo de la idea de que conforman un todo indivisible; todo el tiempo operan conjuntamente en pro del sentido y por ende *guardan una íntima relación*.

⁴¹ HEINRICH LAUSBERG, *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*, trad. de José Pérez Riesco, Gredos, Madrid, 1966. Los diversos preceptos retóricos que expone Lausberg sobre la disposición del discurso superan, por mucho, el objetivo de este capítulo, que es únicamente problematizar el concepto de ‘digresión’ desde la obra de Hernández. Para conocer sobre esa preceptiva retórica léase el Capítulo II del *Manual de retórica literaria*, de donde se obtienen las citas (p. 226 y ss).

⁴² KURT SPANG, *Fundamentos de retórica*, Universidad de Navarra, Navarra, 1979, pp. 188- 189. El énfasis es mío.

⁴³ Con ‘contemporánea’ me refiero a la narrativa de principios de siglo XX e inicios del siglo XXI. La dificultad de hablar de las obras artísticas de tal periodo es, sin duda, que sus criterios estéticos son muy disímiles y que responden a proyectos artísticos muy diversos y en algunos casos incluso contradictorios. Con respecto al tema, léase el capítulo “Comparación entre modernos y contemporáneos” del libro de MATEI CALINESCU: *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, traducción de Francisco Rodríguez Martín, Tecnos-Alianza, Madrid, 2003, pp. 96-101. Ahí, el crítico explica que si en la modernidad primero hubo una “*Querelle des anciens et des modernes*”, después se sustituye por una “*Querelle* entre modernos y contemporáneos”, lo que deviene en una “tradicón contra sí misma”, una dinámica que responde al “sentido de la creación a través de la ruptura y la crisis”. *Ibid.*, p. 101. Esos rasgos (ruptura y crisis) son fundamentales para comprender el momento histórico y artístico en que se gesta la poética hernandiana.

Con respecto a lo que explica Spang —la digresión “es lo mismo que el paréntesis a nivel sintáctico”—, la digresión narrativa sí efectúa operaciones muy parecidas a las que cumple una frase entre paréntesis. Es decir, funciona para hacer aclaraciones, acotaciones, apostillas, comentarios, advertencias, observaciones. Pero eso no significa que en la narrativa contemporánea la digresión o el paréntesis conformen un discurso de segundo grado: los autores los consideran necesarios para establecer un discurso acorde con la representación de *su* realidad. Son *representaciones (sintácticas) de una intención autorial*: reproducen el mundo complejo en el que se encuentran.

La digresión es una herramienta del que observa un mundo aún en construcción, un orbe todavía por comprender, quizá indescifrable. A su vez, como frases incidentales, son *marcas textuales* de las diversas direcciones que sugiere un relato: a saber, reflexión, crítica (de todo tipo), metanarración, ejemplificación, énfasis, sugerencias, cuestionamientos, entre otros (las posibilidades, veremos, son casi infinitas).

Spang también explica que la digresión desempeña la función del “hipérbaton a nivel léxico”. Creo que esto depende de cada ocasión en la que este artificio se usa. No se puede hacer una aseveración tan tajante en el tenor narrativo, pues la digresión no siempre constituye una inversión del discurso, sino más bien una necesidad expresiva: *hurgar* en la complejidad de una situación, de un sentimiento, de una idea, de una escena, etcétera.

Desde esa perspectiva, los cotos entre un relato y sus rodeos o disquisiciones pocas veces son claros. Sin embargo, gracias a los comentarios de Viktor Shklovski sobre el estilo de Laurence Sterne en *Tristram Shandy* y al estudio con el que Erich Auerbach concluye su libro *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental* (1942) —“La media parda”⁴⁴—, podemos hacer un acercamiento crítico a la digresión como herramienta crítica.

⁴⁴ ERICH AUERBACH, *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental* [1942], traducción de I. Villanueva y E. Ímaz, Fondo de Cultura Económica, México, 2011, p. 493 y ss.

En las diferentes calas analíticas propuestas por el filólogo alemán en su estudio sobre *To the lighthouse* (1927) de Virginia Woolf, se reconoce que el “hilo del discurso” es casi inasible dado que los autores de inicios del siglo XX buscan representar la ‘vida mental’ y en ella cualquier idea o frase forma parte del “hilo discursivo” (quizá ni siquiera hay estrictamente un hilo; piénsese en el *stream of consciousness*).

El procedimiento narrativo que identifica Auerbach en la novela de Woolf consiste en que la narración de un hecho baladí (la prueba de una media) y la mínima reflexión o conclusión que éste provoca (“never did anybody look so sad”) son intentos de “ahondar en una realidad más peculiar, más profunda y hasta más real”⁴⁵. Esta suerte de breve, pero fortísimo *indicio* de una representación más “profunda” y más “real” (“nunca nadie se vio tan triste”) ocasiona que Auerbach vuelva sobre el aparentemente nimio hecho de probarse una media; éste “no es visto directamente, sino en reflejo, y no está ligado a la *actualidad* del episodio básico que lo ha provocado”. Según explica el filólogo, tal fenómeno se parece al funcionamiento de la memoria en *Le temps retrouvé* (1927) de Marcel Proust: es un “proceso que se desencadena por medio de un suceso [...] aparentemente casual”⁴⁶.

La observación de la ‘actualidad’ del relato por parte de Auerbach es relevante en la cuestión que aquí estudio, pues casi cualquier digresión convoca un tiempo diferente al diegético: en algunas ocasiones es una pausa en cuanto a las acciones que leemos para complejizar, comentar, completar, afirmar el sentido, pero en otras se refiere al pasado; a veces ese pasado apuntado por la digresión puede estar dentro del mismo relato, otras se dirige a algo que se ha dicho con antelación en el texto; es decir, se recupera algo que ya se leyó. Incluso, ocasionalmente, anticipa hechos.

A partir del análisis de Auerbach podemos decir que no hay una escisión entre historia narrada y digresión: una deviene en la otra, la segunda completa la primera; ambas constituyen la narración. Para

⁴⁵ *Ibid.*, p. 509.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 510. Las cursivas son mías.

dejar claro lo dicho, tomemos un ejemplo del *corpus* que se analizará. En “Un gran escritor muy bien agradecido” (1932) se relatan las andanzas (físicas y mentales) del tímido poeta Jacinto José Pedro durante una noche entera luego de que pierde la llave para entrar a la pensión donde habita.

Por medio de digresiones se atrae la atención sobre temas que inciden en la anécdota, que introducen ideas poéticas, reflexiones sobre la narrativa y sobre la posible recepción del relato: se ha hecho tarde, el protagonista ha gastado todo su dinero en comida y no puede pagar la multa que la dueña de la pensión cobra por abrir la puerta a deshoras:

A usted, indudablemente, le parece que esto no tiene que ver nada. Usted muy seguido se entretiene en éstas y en las otras. Al llegar a su casa, se encuentra con que ya está cerrada la puerta y, a pesar de esto, usted no se pone triste.

Usted debe tener ya muchos años. Con los años se va debilitando la memoria. O bien, usted tiene pocos años; pero es desmemoriado desde su nacimiento, de otro modo no se pondría en parangón con este auténtico desventurado, y recordaría, en primer lugar, que él gastó sus únicos dineros en unas jaletinas y, en segundo lugar que usted no es poeta.

Los poetas poseen una sensibilidad muy delicada. Los sentimientos de usted son equilibrados, son normales; en cambio, un poeta, pudiéramos decir, es cardiosténico [como las aves: con un corazón propenso al colapso]. Para usted es muy fácil, en el último caso, confesar a la portera que se le acabó el dinero y consolarla con una promesa. ¡Qué distinto tratándose de él! Él no podrá decir una de estas cosas. Recuerde aquel otro rasgo de delicadeza: él salía todas las noches, porque se habría apenado mucho si las viejas notaban que se quedaba sin cenar. ¿Cómo es posible que él le diga a la portera: ‘No tengo dinero’?⁴⁷.

Desde una postura a todas luces lúdica, el narrador se planta frente a un público ocioso que puede leer porque goza de cierta posición económica, un ente al que no le importan la pobreza y la orfandad si no es para conformar un buen relato. Este hipotético lector se entretiene, no se muestra solidario y, además, no es poeta; es decir, que se preocupa únicamente por conocer la anécdota y no por las posibles dificultades prácticas que tiene la escritura.

Más importante: Hernández juega. Para ello aprovecha lo ya dicho en la narración sobre el presupuesto agotado, algo que probablemente ha olvidado el lector al avanzar en la lectura a través de varias digresiones. Se lea como provocación, como advertencia, como burla o como aspecto lúdico, el

⁴⁷ Efrén Hernández, “Un escritor muy bien agradecido”, en *Obras completas I, op. cit.*, pp. 138-139.

párrafo destaca ciertas exigencias que el narrador tiene con el lector. La intención del rodeo citado es hacer énfasis en esos dos acontecimientos (pasados) y luego incitar al receptor a que reflexione sobre su desempeño como tal. Así, la recepción del relato se conforma tanto de los sucesos como de los circunloquios, pues gracias a esa digresión el lector se convierte en un personaje, objeto de diversos pasajes del cuento (como el que aquí se citó). Erich Auerbach explica, al comentar *To the lighthouse* de Virginia Woolf, algo que bien puede postularse para los relatos del escritor mexicano:

Se intercalan constantemente otros elementos que, sin interrumpir no obstante su curso, necesitan más tiempo para ser relatados de lo que todo el asunto ha debido durar. Trátase sobre todo de movimientos internos, es decir, que transcurren en la conciencia de los personajes, y no solamente de los que toman parte en el hecho narrado, sino también de otros que nada tienen que ver con él⁴⁸.

Auerbach parece encontrar un rasgo muy característico de la narrativa de principios del siglo pasado: los “movimientos internos” que, en el caso de Hernández, incluyen al lector que aparentemente “nada tiene que ver” con el relato. En ese tenor, para el lector que lo juzgue necesario, defino: una digresión puede ser, en las palabras citadas, “un movimiento interno” que transcurre en la conciencia de los personajes o del narrador y que no necesariamente tiene que ver con los hechos que se relatan; sin embargo, se halla unida al discurrir mental de cierto participante de la narración (personaje, narrador, autor o lector). Por mi parte, prefiero no ofrecer una definición que sea prohibitiva antes que luminosa y coherente con el *corpus*. Sólo apunto aquí esta definición tentativa, porque veremos que en cada relato analizado la posible definición sufre cambios, complicaciones, negaciones.

Hay una dominante digresiva en buena parte de la narrativa del siglo XX, pero cualquier generalización debe ser puesta en duda; para muestra de esto último tenemos la prosa de Miguel de Cervantes que ya es altamente digresiva (piénsese, por dar ejemplos, en *El ingenioso Hidalgo Don*

⁴⁸ *Mimesis, op. cit.*, p. 498.

Quijote de la Mancha [1605 y 1615], en el *Coloquio de los perros* [1613] o en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* [1617])⁴⁹.

Si la digresión es un elemento distintivo de la prosa de Hernández, quizá se deba a que su estética parece estar escindida en dos rasgos que, si bien podrían parecer contradictorios, se complementan. Por una parte, reivindica el pasado literario, en particular a los clásicos —Homero, principalmente— y la literatura del Siglo de Oro —Garcilaso de la Vega, Santa Teresa, Francisco de Quevedo y sobre todo Miguel de Cervantes. En su narrativa y ensayística se aprecia el reconocimiento de la pertinencia de esas tradiciones con respecto a los valores éticos y morales que pueden aportar a la sociedad mexicana de principios y mediados del siglo anterior⁵⁰. Dicha estética evoca nostálgicamente esos periodos artísticos y lamenta el estado del arte en su propia época⁵¹.

Su obra y en particular su postura ante el pasado literario y el contexto artístico de su tiempo parecen resultado de una posición estética liminar en la que se hacen completa e ineludiblemente conscientes sus diferencias, sus bondades. La digresión puede ser ese vínculo que lo ate tanto con el

⁴⁹ En *El coloquio de los perros* se hallan varias ideas que quizá surtieron efecto en el estilo digresivo de Hernández. Un ejemplo es el siguiente fragmento: “Y es que los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros, en el modo de contarlos; [...] y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos; no se te olvide este advertimiento, para aprovecharte de él en lo que te queda por decir” (p. 247). En *Novelas ejemplares II*, Castalia, Madrid, 2001, pp. 239-322. En esta novela se puede observar el debate entre ‘narrar’ y ‘predicar’; es decir, la dicotomía entre contar hechos o expresar ideas, aun cuando se desprenden de la relación de acontecimientos. Berganza y Cipión (personajes que dialogan en el texto) se ocupan de problematizar los límites de una digresión, la validez de la misma y su valor estético: “CIPIÓN.— [...] y por tu vida que calles ya y sigas con tu historia. BERGANZA.— ¿Cómo la tengo de seguir si callo? CIPIÓN.— Quiero decir que la sigas de golpe, sin que la hagas que parezca pulpo, según la vas añadiendo colas”. *Ibid.*, pp. 268-269. En capítulos posteriores recuperaré la fuerte influencia de MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA en la prosa y ensayística de Hernández, pues hay otros rasgos de la narrativa hernandiana que están ya en la de Cervantes, como la autocrítica y la autoironía del narrador (rasgo muy relevante en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*), o la pausa para dar la posible definición de una palabra que aparece en la narración (*El coloquio de los perros*, p. 270). Hernández, en sus ensayos, reconoció la importancia y el talento del autor español, de ahí que sugiera aquí la prosa cervantina como una influencia estilística. Léase “Paquines y paquitos” (*Futuro*, núm. 50, abril de 1940, pp. 30-34, y *Umbral*, Guanajuato, marzo de 1944), por citar un ejemplo. *Obras completas II*, *op. cit.*, pp. 322-326.

⁵⁰ En los cuentos “Santa Teresa”, “El señor de palo”, “Don Juan de las Pitas habla de la humildad”, se puede notar que el arte áureo llamó fuertemente la atención del autor guanajuatense. Asimismo, en los ensayos “El mundo en tinieblas”, el ya mencionado “Paquines y paquitos”, “Los libros que se han puesto amarillos” y “El arte como gracia”, entre otros, Hernández deja en claro cuál es la figura de lector a la que se dirige, además de mostrar su afición por la literatura del Siglo de Oro. Su gusto por Cervantes es patente a lo largo de toda su obra.

⁵¹ Al respecto, léase “En defensa del verso” (*Hoy*, 1939) y “Del surrealismo” (*El Popular*, 1940). Estos ensayos están consignados en Efrén Hernández, *Obras completas II*, *ibid.*, pp. 336-342 y 354-355, respectivamente.

pasado áureo cuanto con su propio tiempo. Toda vez que se lea desde tal conciencia, la prosa de Hernández puede apreciarse como un constructo que mira su presente y que lee al pasado estético para elegir elementos que entren en consonancia con la representación de su tiempo y así configurar una narrativa muy original, inteligente y lúdica, íntima y conmovedora. La digresión hernandiana, veremos a continuación, es *a la vez* un nexo con el pasado literario y una forma de hacer una narrativa diferente.

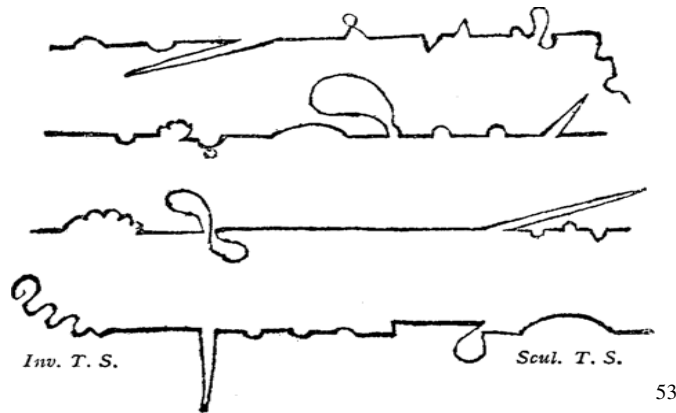
La digresión como estructura

Se dijo que el estilo digresivo no es exclusivo del siglo pasado. En el siglo XVIII aparece una obra que vuelve manifiesto el momento dubitativo de la creación, lo adopta como tema y otorga relevancia narrativa a todos esos aspectos considerados como externos al “hilo” discursivo: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. (1759-1767) de Laurence Sterne. Cuando el narrador protagonista se pregunta por la pertinencia tanto de su estilo cuanto de los acontecimientos que forman parte de la novela en general, la digresión se adopta como un rasgo estilístico capital⁵².

No es sólo que Sterne solventa una necesidad estética de representación o que colabore con la recepción del relato al proporcionar una suerte de pausa, sino que ésta se convierte en el fundamento narrativo de su novela: en ella se encuentra la problematización misma del acto de relatar. Véase este irónico ejemplo:

I am now beginning to get fairly into my work; and by the help of a vegetable diet, with a few of the cold seeds, I make no doubt but I shall be able to go on with my uncle *Toby*'s story and my own in a tolerable *straight line*:

⁵² Es por eso que tengo reservas para denominar a la digresión como un rasgo netamente contemporáneo en la narrativa. Tenemos los casos de Cervantes, Sterne o de Denis Diderot, quienes practicaron, con altos niveles estéticos, el arte de la digresión y que, obviamente, no pertenecen al ámbito literario contemporáneo. Los llamaría, más bien, precursores en el uso del recurso que aquí nos interesa.



Nótese 1) lo irónico de la intención que tiene el narrador de “contar en línea recta” las dos historias y 2) las menciones de la obra (*work*) y del proceso mismo de creación: ambos hechos discursivos conforman y expresan significativamente los intentos infructuosos del hombre que busca evitar su muerte y “eternizarse” por medio de la novela que escribe; llaman asimismo la atención sobre la estructura y la conformación del relato y dan a estos dos aspectos el estatus de tema principal. En un breve comentario sobre la novela de Sterne, Viktor Shklovski destaca ese rasgo:

Para que una obra nos guste, no es necesario, de ninguna manera, que coincida con nuestras normas estéticas; lo que importa es el carácter de sus infracciones. [...] *Tristram Shandy* es una novela paródica. [...] No se parodian las costumbres y los tipos sociales de la época, sino *la propia técnica de la novela, su mecanismo*⁵⁴.

⁵³ Mi traducción: “Ahora me estoy dedicando con ahínco a mi obra; gracias a que sigo una dieta de vegetales y semillas frías, no tengo la menor duda de que seré capaz de proseguir mi historia y la de mi tío Toby en una tolerable *línea recta*”. LAURENCE STERNE, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman.*, edición e introducción de Samuel Holt Monk, Holt, Rinehard and Winston, New York, 1962, p. 417. El énfasis es mío.

⁵⁴ VIKTOR SHKLOVSKI, “Eugenio Onegin: Pushkin y Sterne” [1923], en *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo Bajtín: Polémica, historia y teoría literaria*, introducción y edición de Emil Volek, Fundamentos, Madrid, 1992, pp. 187-189. El énfasis es mío. Con respecto a esa intención paródica, “de juego” y de la cual la digresión es un rasgo entre muchos, MILAN KUNDERA establece una conexión entre Laurence Sterne y Denis Diderot: “*Tristram Shandy* y *Jacques el fatalista* de Denis Diderot se me antojan hoy como las dos más importantes obras novelescas del siglo XVIII, dos novelas concebidas como un juego grandioso. Son las dos cimas de la levedad nunca alcanzadas antes ni después. La novela posterior se dejó aprisionar por el imperativo de la verosimilitud, por el decorado realista, por el rigor de la cronología. Abandonó las posibilidades que encierran esas dos obras maestras y que hubieran podido dar lugar a una evolución de la novela diferente de la que conocemos (sí, se puede imaginar también otra historia de la novela europea...)”. Milan Kundera, *El arte de la novela*, traducción de Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde, Tusquets editores, Barcelona, 1987, pp. 25-26. En esta actitud con ánimo lúdico-digresivo que podemos hallar en la narrativa de Diderot y de Sterne es posible incluir la de Hernández, pues es claro que también “concibió” sus relatos como “juegos” y que tampoco es posible adscribirlo al “realismo” del que habla Kundera.

No se puede negar que el discurso sobre la creación y los “mecanismos narrativos” tienen importancia cardinal en la novela de Sterne, y que ésta se concede por medio de digresiones: la acción se detiene frecuentemente y se incluyen extensísimos pasajes reflexivos, metaficcional. Ese acto de escritura es “paródico” en el sentido en que cifra la atención sobre la estructura y los mecanismos narrativos. Luego se juega con ellos.

En “Sterne’s *Tristram Shandy*: Stylistic Commentary”, Shklovski explica que la digresión es el rasgo estilístico dominante en la novela del inglés y llega a la siguiente conclusión: “When you begin to examine the structure of the book, you see first of all that *the disorder is intentional and, in this case, poetic. It is strictly regulated*”⁵⁵. Así, en el ámbito crítico, la digresión se eleva al estatus de característica literaria (“poética” en el sentido amplio del término); su uso revela rigor y, puede agregarse, oficio narrativo. El investigador ruso da justo valor a la digresión como parte fundamental del sistema de artificios novelescos en *Tristram Shandy*. Aquella funciona como rasgo literario, pues colabora para:

Dar sensación de vida, para sentir los objetos [...]. El proceso del arte es el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en el arte un fin en sí y debe ser prolongado⁵⁶.

Con base en esta cita podemos decir que la digresión “singulariza”, “oscurece la forma”, “aumenta la dificultad” de percepción, y distingue tanto al ámbito de la creación cuanto al de la lectura (pues vuelve conscientes los actos de ‘narrar’ y ‘leer’), de ahí que tiene importancia crucial en la literatura. “In general, [Sterne] accentuates the very structure of the novel. By violating the form, he forces us to attend to it; and for him, this awareness of the form through its violation constitutes the content of the

⁵⁵ Mi traducción: “Cuando se comienza a examinar la estructura del libro, se nota, primero que todo, que el desorden es intencional y, en este caso, poético. Está regulado con rigor”. Viktor Shklovski, “Sterne’s *Tristram Shandy*: Stylistic Commentary” [1921], en *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, translated and with an Introduction by Lee T. Lemon and Marion J. Reis, University of Nebraska Press/ Lincoln, Nebraska, 1965, pp. 25-57. Las cursivas son mías.

⁵⁶ Viktor Shklovski, “El arte como artificio” [1925], en Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México, 2010, p. 84.

novel”⁵⁷. Shklovski marca y define la “literariedad” de la digresión. Hecho crítico fundamental para el acercamiento analítico a este recurso.

Según Adriana Sandoval, muchos de los autores más importantes del siglo XX abrevaron de esa prosa de Sterne que muestra su estructura y su aparente génesis (o que propone la revelación de su propio proceso creativo o bien denota la no-linealidad de la vida), pues *Tristram Shandy* concede “una alta importancia a los detalles aparentemente irrelevantes en la vida de las personas”, rasgo que contribuye a “construir el cuadro de una personalidad” en la narración⁵⁸.

En el caso particular de Hernández, no hay testimonios de un acercamiento a la obra de Sterne (al menos no explícitamente en ninguna de sus obras líricas, narrativas, dramáticas, ensayísticas), pero sí se puede establecer un nexo con este autor porque, a su modo, Efrén Hernández es un heredero de esa tradición que tiene en Laurence Sterne una figura central que es redescubierta en el siglo XX (esencialmente por Woolf y su generación). Asimismo, puede asociarse a Sterne la manera lúdica en que Hernández hace manifiesta la construcción de sus relatos, y en la relevancia narrativa que tienen los procesos mentales⁵⁹.

⁵⁷ Mi traducción: “En general, [Sterne] acentúa la estructura de la novela. Violentando la forma, nos obliga a poner la atención en ella y, para él, esta toma de conciencia de la forma mediante su violación constituye el verdadero contenido de la novela”. Victor Shklovski, “Sterne’s *Tristram Shandy*: Stylistic Commentary”, art. cit., pp. 30-31.

⁵⁸ ADRIANA SANDOVAL, *La modernidad de Tristram Shandy*, Coordinación de Difusión Cultural/ Dirección de Literatura/ Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1991. “Aun cuando los momentos sean distintos, bien podríamos incluir a Virginia Woolf y a Laurence Sterne en el grupo de novelistas que se deleitan en describir exactamente y transcribir minuciosamente las situaciones físicas como reflejo de las psicológicas de los personajes. Tal vez Sterne y Woolf intentan con ello alcanzar una caracterización más completa y variada, así como el transmitir al lector la sensación de estar en el mismo sitio con los personajes, observándolos muy de cerca, «con ellos». Sterne hubiera estado de acuerdo, sin lugar a dudas, con Woolf cuando ésta escribe: «no son las catástrofes, los asesinatos, la muerte, las enfermedades lo que nos envejece y mata; es la manera en que la gente mira y se ríe, y sube los escalones de un camión»”, pp. 61-62. La cita de Woolf pertenece a *Jacob’s Room* (1922).

⁵⁹ Con respecto al primer rasgo compartido entre la novela de Sterne y la prosa del autor que aquí se analiza, SAMUEL HOLT sostiene que “Sterne pretends to write impulsively and by chance. «The truth is this —that my pen governs me— not me, my pen» he wrote to a friend. Actually he contrives a conversational style that is as malleable as casual speech. His grammar is slipshod, his sentences seem to wander, he punctuates heavily so as to indicate, as would a composer, the rests and pauses that are essential to attaining expressive rhythms”. Mi traducción: “Sterne aparenta escribir impulsiva y aleatoriamente. «La verdad es ésta —que mi pluma me gobierna— no yo a mi pluma», le escribió a un amigo. De hecho, se las ingenió para configurar un estilo tan maleable como el habla informal. Su gramática es descuidada, sus frases parecen vagar libremente y marca, como lo haría un compositor, las pausas y descansos que son necesarios para alcanzar ritmos de la expresión coloquial”. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman.*, op. cit., p. XIX.

Alejandro Toledo, en su “Prólogo” a las *Obras completas I*, establece un vínculo: “En cuanto a esto de no confiar en los caminos rectos Efrén Hernández está muy cerca de Laurence Sterne”⁶⁰. Personalmente creo que la digresión es, para ambos autores, un lente “autoscópico”⁶¹ antes que una ruptura; *el hilo narrativo se refuerza por medio de la digresión*. Ni se divide ni se desbarata. En palabras de Sandoval sobre *Tristram Shandy*:

Bradbrook opina en este sentido: «tal inclusividad tiene sus peligros, y al tratar de transcribir todo, al negar la selección entre el significado y el valor de diferentes experiencias, el novelista puede terminar en la mera reproducción del caos de donde la inteligencia tiene la función de

⁶⁰ *Obras completas I, op. cit.*, p. 11. Si bien el “Prólogo” de ALEJANDRO TOLEDO no tiene la pretensión de hacer una valoración crítica de la estética hernandiana, el autor reconoce que el uso de la digresión en Hernández va más allá de un simple recurso narrativo y propone una conexión con el clérigo anglo-irlandés: “Efrén Hernández habría estado de acuerdo con Sterne [...] en que las digresiones son como el resplandor del sol; son la vida, el alma de la lectura”. La opinión de Toledo ejemplifica el efecto de lectura de la prosa de Hernández, pues denota que la digresión es parte fundamental de la narración. Una vinculación similar hallamos en la entrada “Sterne, Laurence” del *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández* (quien, veremos en el capítulo III, también guarda relación con el escritor guanajuatense). Ahí se plantea un nexo estético entre el autor irlandés y el autor de *No todo es vigilia la de los ojos abiertos* (1928): “Los dos ostentan una clara conciencia de la instancia de recepción y especulan acerca de la reacción que provocará la lectura. [...] Ambos apelan constantemente al lector [en eso también podemos incluir a Efrén Hernández], estableciendo, de paso, diversas categorías de lectores”. También se sugiere que ambos autores incluyen “la instancia de la producción” de sus relatos y abolen el pacto de lectura “realista”. RICARDO PIGLIA (editor), *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, Fondo de Cultura Económica-Universidad de Buenos Aires, Brasil, 2000, pp. 94-95. Parece que Sterne es una referencia obligada para estudiar a varios autores que ÁNGEL RAMA denomina “precursores, raros, outsiders” como Felisberto Hernández, Macedonio Fernández, Julio Torri, entre otros. Efrén Hernández, por supuesto, entra en esta categoría: “Fueron sobre todo narradores rigurosos y medidos, de escasa o ignorada obra, que habían pasado esquivos al lado de las corrientes literarias dominantes desde fin de siglo y de quienes se hizo «adelantados», o, lo que define el ángulo de la visión, “precursores” (p. 118). Léase el segmento “Precursores, raros y outsiders”, en *La novela en América Latina: panoramas 1920-1980*, Colcultura: Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1982, pp. 117 y ss.

⁶¹ El término se toma del mismo Efrén Hernández; se refiere a la cualidad de verse a sí mismo: “Todo el tiempo mirándose a sí mismos,/ autoscópicos seres son mis ojos;/ todo el tiempo buscándose a sí mismos,/ van a seguir rodando largamente,/ cinematópicamente,/ recorriendo sin sueldo, noche y día,/ el esférico andén desconstelado/ de sus estereoscópicas recámaras.”. “Hace tiempo, aun de lágrimas”, en Efrén Hernández, *Entre apagados muros*, Imprenta Universitaria, México, 1943, p. 68. También en *Obras completas I, op. cit.*, p. 42. Si bien se hace un guiño a lo cinematográfico y a las máquinas con el adverbio ‘cinematópicamente’ y la figuración del ‘andén’, el neologismo ‘autoscópico’ es un adjetivo que implica auto-observación: ¿cómo escribo? ¿quién soy cuando escribo? ¿desde dónde escribo? ¿por qué y para qué escribo? Y al mismo tiempo plantea las siguientes cuestiones para el lector: ¿cómo leo? ¿quién soy cuando leo? ¿desde dónde leo? ¿por qué y para qué leo? No puede desconocerse la importancia de la lectura en la literatura mexicana de la misma época de Hernández (el “grupo sin grupo”, los Contemporáneos, se denominó a sí mismo: “grupo de lectores”). Así, la escritura y la lectura en Hernández no son dos órbitas distintas, sino partes de un proceso que podría calificarse “simplemente” como ‘literario’. Muchos de los cuentos que aquí se estudian cumplen la función de evidencias, de testimonio de la existencia del binomio ‘escritura-lectura’ en Hernández y de su forma “autoscópica” de experimentar dicho binomio. Como explica Tatiana Bubnova, la lírica hernandiana brinda claves cruzadas para comprender la narrativa del nacido en León: “Lo que más se muestra rescatado de los olvidos y omisiones es la prosa de EH [Efrén Hernández], mientras que su obra poética permanece desatendida, los versos son el imprescindible complemento para acercarnos al proyecto global del autor”. Bubnova, “La poesía de Efrén Hernández: visión autoscópica de la vida y la experiencia espiritual”, art. cit., p. 93. La utilidad del término aquí recuperado es un ejemplo claro de tal propuesta crítica.

sacarnos». A pesar de que este juicio fue emitido acerca de la señora Woolf, nos parece que es mucho más apropiado para Laurence Sterne, en particular a partir del quinto volumen de *Tristram Shandy*. Woolf a este respecto opina: «hay momentos, especialmente en los últimos libros de *Tristram Shandy*, donde se cabalga al caballo de batalla hasta la muerte, y la invariable excentricidad de Mr. Shandy pone a prueba nuestra paciencia». Nos parece, que a pesar de ello, o tal vez precisamente debido a ello, Sterne logra darnos, como dice Erich Kahler acerca de *Tropic of Cancer* de Henry Miller, «la presentación sucesiva y continua de la multiformidad de la vida»⁶².

“Multiformidad”, dice Kahler. La digresión es una herramienta para la multiformidad, la contradicción, el cuestionamiento, la argumentación, la solidez de una afirmación, la puesta en crisis de otra, etcétera. Es decir, coopera con la acción para que el discurso sea no sólo múltiple en cuanto a semántica y sintaxis, sino también *para que la exégesis pueda ser variada, heterogénea*. Así pues, la multiformidad puede ser causa y resultado de la digresión. La narrativa contemporánea se ha apoyado en aquella para ser entretenida y edificante, erudita y lúdica, reflexiva y placentera, enmarañada y gnoseológica.

La paciencia del receptor “es puesta a prueba” por medio de la digresión, y lo cierto es que ese rasgo se asemeja a la forma en que (muchas más veces de lo que quisiéramos) se conversa, se recuerda, se narra, en el ámbito cotidiano. Entonces, conviene desengañarse: además de la prueba de entereza y atención en el lector, la digresión puede perder al mismo autor en honduras semánticas, en numerosos rumbos discursivos, en desmemoria de los asuntos. Puede, incluso, cancelar un tema dado, restarle importancia a otro, provocar un vértigo exegético, hacernos dudar de lo que leemos y, en pocas palabras, convocar el caos interpretativo.

Arma de diversos y punzantes filos, la multiplicidad que comporta la digresión no siempre es un aliado en la recepción o en la comunicación de acciones e ideas. Debe usarse con sumo equilibrio y

⁶² La cita de Woolf sobre la obra del clérigo anglo-irlandés se desprende del ensayo “Sterne” en *Granite and Rainbow* (1958). Entre la novelística de Woolf, Joyce, Proust, el mismo Efrén Hernández, entre otros, y la obra de Sterne podemos hallar, por lo menos, dos posibles pasos intermedios: “La novela *Han cortado los laureles* de Édouard Dujardin [*Les lauriers sont coupés*, 1887], que Joyce señala como inspiración técnica, se había publicado en 1887. Los monólogos interiores de Valéry y sus intentos de detener, de cristalizar el flujo del tiempo, se remontan a comienzos de la década de 1890”. Sandoval, *op. cit.*, pp. 60-61.

tener definido un rumbo narrativo si se buscan sus bondades en la escritura; en síntesis: debe ser un arte. El exceso de multiplicidad puede devenir en deterioro del sentido e incluso en la pérdida del lector. He ahí el juego de cintura con el que los autores digresivos se enfrentan. Equilibrio de multiformidad; ésa es la base en el empleo del circunloquio⁶³.

El acercamiento múltiple a la realidad

Un lector curioso se preguntará siempre qué motiva las digresiones hernandianas, los diversos temas y los no pocos registros discursivos que varían entre lo narrativo, lo ensayístico, lo lírico. Luego de no pocas relecturas del *corpus*, sólo se puede decir que las motivaciones estilísticas para cada digresión son un misterio y lo seguirán siendo en el fondo, pero sí es dable decir, al observar la multiplicidad que sugiere cada pasaje digresivo, que hay un “intento” de aproximación a la conciencia narradora, a la lectora y a la de los personajes; como si se *intersectaran* en esos pasajes géneros, interpretaciones, discursos, intenciones autoriales y se buscara una representación fidedigna (¿real?) del proceso mental de los personajes⁶⁴.

El autor de *Cerrazón sobre Nicomaco* (1946) fue un hombre de su tiempo en ese sentido: eligió libremente un modo de narrar, la digresión, y modificó ese “pasado privado”. Pero también fue un autor “moderno”, consciente del presente, en tránsito e inmanente, en palabras de Matei Calinescu:

Desde el punto de vista de la modernidad, un artista está desvinculado —le guste o no— del pasado normativo con sus criterios establecidos, y la tradición no tiene ningún derecho legítimo para ofrecerle ejemplos a imitar o direcciones a seguir. En el mejor de los casos, *inventa un*

⁶³ No obstante, Hernández también fue víctima del exceso (aunque no tanto como dijo la crítica de su época) y la digresión anegó algunos de sus relatos por no tener una justificación estética. Caso ejemplar es la novela *La paloma, el sótano y la torre* (Secretaría de Educación Pública, México, 1949).

⁶⁴ Al respecto, conviene recuperar las palabras de JOSÉ ORTEGA Y GASSET cuando explica la relación arte de vanguardia-realidad: “Resulta, pues, que una misma realidad se quiebra en muchas realidades divergentes cuando es mirada desde puntos de vista distintos. Y nos ocurre preguntarnos: ¿cuál de esas múltiples realidades es la verdadera, la auténtica?”. En el caso de Efrén Hernández, inmediatamente nos cuestionamos si lo que sucede en la mente de los personajes le da forma a la realidad del cuento. “Nuestra preferencia por una o por otra sólo puede fundarse en un capricho. Todas esas realidades son equivalentes, cada una la auténtica para su congruo punto de vista”. *La deshumanización del arte*, edición de Luis de Llera, Biblioteca Nueva, Madrid, 2005, p. 169.

pasado privado o esencialmente modificable. Su propia conciencia del presente, captado en su inmediatez e irresistible transitoriedad, aparece como su principal fuente de inspiración y creatividad⁶⁵.

Así, gracias a los textos de Shklovski, Woolf y Auerbach, sintetizo algunos de los rasgos esenciales y generales de la digresión literaria desde el cambio y novedad propios del siglo XX: aparenta “desorden” narrativo, aunque se debe desvincular de éste, pues el uso de ese artificio requiere todo lo contrario: *rigor y oficio* del autor para abandonarse al rodeo y no perder de vista su relato e intenciones narrativas y estéticas.

En el caso particular de Efrén Hernández, hay ciertas señales que indican el fin de una digresión o el retorno a las descripciones de los actos diegéticos. Pero debe precisarse que no se asemeja a una fórmula o un sistema recurrente de acción seguida por digresión; en el siguiente capítulo se revisará esta cuestión con detenimiento⁶⁶.

⁶⁵ MATEI CALINESCU, *Cinco caras de la modernidad*, op. cit., p. 19. El énfasis es mío. En palabras de MARSHALL BERMAN, a los intelectuales en la modernidad “los mueve [...] el deseo de cambiar —de transformarse y transformar su mundo— y el miedo a la desorientación y la desintegración, a que su vida se haga trizas. Todos ellos conocen la emoción y el espanto de un mundo en el que «todo lo sólido se desvanece en el aire». Ser modernos es vivir una vida de paradojas y contradicciones [...] Es ser, a la vez, revolucionario y conservador: vitales ante las nuevas posibilidades de experiencia y aventura, atemorizados ante las profundidades nihilistas a que conducen tantas aventuras modernas, ansiosos por crear y asirnos a algo real cuando todo se desvanezca”. Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, México, 1994, p. XI. En el siglo XX, los procesos sociales que dan origen a la vertiginosa vorágine de las nuevas representaciones del universo (y por supuesto de nuestro lugar en él), la industrialización de la producción (de la mano de las nuevas tecnologías, las grandes maquinarias, los veloces procesos de fabricación), la aceleración de la vida cotidiana, las pugnas entre clases sociales, entre ideologías y entre visiones de mundo, las alteraciones demográficas (como el crecimiento urbano y las guerras), los sistemas de comunicación de masas, el predominio asfixiante de la burocracia muchas veces inútil, el capitalismo en expansión y drásticamente fluctuante que mantienen a la cultura en un devenir constante, reciben el nombre de “modernización”. Tal es la posición desde la cual se entiende en estas páginas el adjetivo “moderno”. La digresión es un artificio, entre otros, que permite que tal complejidad del mundo moderno sea representable.

⁶⁶ En algunas ocasiones se vuelve a la ‘actualidad’ señalada por Erich Auerbach con un ‘ahora’ que acaba con el rodeo discursivo, pero ello tampoco ocurre metódica o sistemáticamente en el *corpus* de estudio. En un cuento que adelante se analiza, “Santa Teresa” (publicado por primera vez en *El Señor de Palo*, 1932), el protagonista observa con atención el cuarto donde se le ha dado alojamiento, ve un cuadro de Santa Teresa e intenta recordar lo que sabe sobre el personaje que da nombre al cuento, Santa Teresa de Jesús; acto seguido sobreviene esta idea: “Del pronombre posesivo que hay en su nombre [el de la santa], deduje que no es persona libre y que su dueño es Jesús”. Ello da pie a una digresión sobre la “calidad humana” de Jesús de Nazaret (de quien “se dice, fue muy buena gente”); incluso se inserta una breve historia de un travieso Jesús que le esconde las herramientas a su padre. El regreso a lo que sucede en la diégesis se señala así: “Ahora va haciéndose de noche”. *Obras completas I*, op. cit., p. 127, el énfasis es mío. Este recurso, para apuntar que se vuelve a la actualidad de la diégesis, aparece con cierta frecuencia a lo largo del *corpus* hernandiano, pero, como se ha insistido, no es una constante. El universo de ejemplos elegidos en esta investigación lo muestra con claridad y contundencia. MARIANO AZUELA, quien a decir de ANTHONY STANTON es uno de los autores que colaboran en la definición de la modernidad

La digresión hernandiana no se identifica por medio de marcas textuales. Debemos más bien poner los ojos en las motivaciones semánticas. Como dice la frase hecha: “una cosa lleva a la otra”. Algunos elementos (ciertos objetos nimios, ciertas palabras, frases específicas, algo “visto” por los personajes) mueven a la reflexión, a la crítica, a lo laudatorio, al lamento. En pocas palabras, la digresión hernandiana teje su propio camino.

Brevedad y prolijidad: “Dios está en los detalles”

Véase otro rasgo esencial de la digresión: en general, llama la atención sobre la estructura misma del relato con lo cual se logra un alto nivel de conciencia, de autorreferencialidad y de reconocimiento tanto del acto de narrar cuanto del acto de leer. En efecto, muchas digresiones apuntan a los actos de escribir o de leer; de este modo manifiestan que hay estructuras (bien narrativas, bien semánticas) previas a la digresión, construidas ambas por una relación de causalidad (acción-consecuencia), y que son interrumpidas, modificadas, corregidas, afectadas (incluso, a veces, explicadas) por medio del circunloquio. Esa modificación constata que hay una estructura y que ésta puede cambiar, romperse (figuradamente) y alterarse en pro del sentido y de la multiplicidad. En la búsqueda de ese sentido

cultural del contexto (1915) en que Hernández escribe muchos de sus cuentos, propone: “Si hoy leemos a Huxley a Faulkner o a Wassermann, por ejemplo, de preferencia a Dickens o a Balzac, esto no significa superioridad de aquéllos sobre éstos, sino simplemente que sus temas y formas de expresión se ajustan con más acierto al gusto y sensibilidad de nuestro tiempo, corren paralelamente con las corrientes espirituales de hoy y plantean problemas que nos atraen. Pero no es improbable que dentro de cien años o menos quizá resulten tan manidos como en nuestros días Lamartine, Jorge Sand, etc. [...] Acertar con las nuevas tendencias es el afán que impulsa de vez en vez al novelista a dar un nuevo viraje a su técnica”. Mariano Azuela, “El novelista y su ambiente II”, en *Páginas autobiográficas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, p. 178. En este sentido, en la época de la modernidad cultural en México, la prosa digresiva de Hernández bien pudo ser leída (y así fue) como resultado del “afán de dar un nuevo viraje”. El texto donde Stanton propone a Azuela como uno de los actores de la modernidad cultural mexicana es “México en 1915: crisis, autodefinición e inicio de la modernidad cultural”, en Paul-Henri Giraud, Eduardo Ramos-Izquierdo, Miguel Rodríguez (eds.), *1910: México entre dos épocas*, El Colegio de México/Institut des Amériques, La Sorbonne-CRIMIC, México 2014, pp. 341-352.

último, pero variado y variable, la digresión también *exige la paciencia del lector* como un rasgo esencial⁶⁷.

Para comprender esa desautomatización de la estructura en la prosa hernandiana, debemos tomar en cuenta tanto las digresiones extensas como las breves. Aun siendo mínimas, podemos ver algunas “pausas” que dejan la historia en suspenso. Éste es un rasgo general en la narrativa (sobre todo la contemporánea): casi en toda novela o cuento apreciamos un comentario, una frase incidental que se aleja de la diégesis en busca de una generalización, una definición o una conclusión que no sólo atañen a la diégesis y los personajes, sino que parece hablar de otros planos como el de la realidad empírica. Como un ejemplo aleatorio, pero en consonancia temporal con el *corpus* de este estudio y de un connacional de Hernández —José Revueltas— léase esta digresión en *El luto humano* (1943):

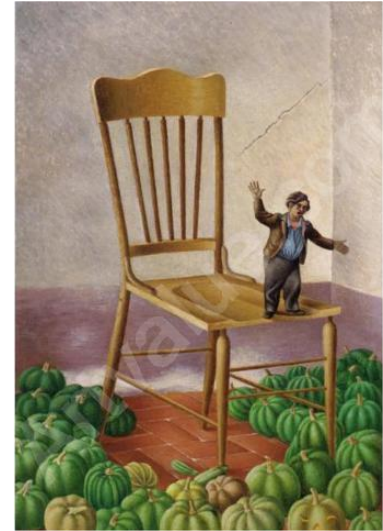
En torno de quien cantaba formóse un coro silencioso y atento, que parecía ensimismarse en recuerdos muy simples, pero a la vez llenos de profundidad y emoción. [/]Un domingo fue, por cierto, [/] el caso que sucedió...[/] El mexicano tiene un sentido muy devoto, muy hondo y respetuoso, de su origen. Hay en esto algo de oscuro atavismo inconsciente. Como ignora su referencia primera y tan sólo de ella guarda un presentimiento confuso, padece siempre de incurable y pertinaz nostalgia. Entonces bebe, o bebe y canta, en medio de los más contradictorios sentimientos, rabioso en ocasiones, o tristísimo. ¿Qué desea, qué le ocurre cuando vuelve los ojos a sus horizontes vacíos, a su viejo paisaje inmóvil y es capaz de permanecer así por años sin que tal vez un solo pensamiento cruce por su mente? Quizá añore una madre terrenal y primigenia y quiera escuchar su voz y su llamado. —... que el joven José Lisorio... —continuaba el corrido⁶⁸.

⁶⁷ Con respecto al tema que aquí compete, hay que señalar que “todo juguete tiene derecho a romperse”. Este aforismo, extraído del libro *Voces* de ANTONIO PORCHIA (Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988, p. 28), funciona para la prosa de Efrén Hernández: la digresión hernandiana es una prueba de lo señalado, pues se instala en la ruptura del sentido lineal y de la estructura planteada antes del uso del rodeo en pro de un estallido de aquél y de una suerte de multiplicación de las posibles interpretaciones de cada texto; hay en ello una conciencia autorial —liberadora— que sabe que la estructura narrativa no ha de ser definible o asible. Hablando metafóricamente, la literatura del siglo XX no es invariablemente un juguete con todas las piezas en su lugar que funciona a la perfección para el deleite; no siempre divierte, no mantiene un sentido único; a veces cansa, angustia, dice “de más” (de ahí que algunas digresiones se denominen, aquí, como circunloquios). En suma, cobra su “derecho a romperse”. Hernández, al utilizar la digresión en sus relatos, valida el derecho que tiene la literatura a sufrir una crisis de sentido, al mismo tiempo que manifiesta una esencia *otra*, compuesta, polifacética, que no busca la brevedad o la economía, sino una compleja experiencia estética.

⁶⁸ JOSÉ REVUELTAS, *El luto humano*, Ediciones Era, México, 2009, p. 143. Otro rasgo de confluencia entre estos dos autores es que ambos se desempeñaron en el ensayo; hecho que quizá facilita la convivencia del discurso narrativo con el del desarrollo y discusión de ideas. En torno a la relación que puede establecerse entre los dos autores mexicanos, léase: Edmundo Valadés, “Efrén Hernández o la inocencia”: “Efrén Hernández fue un escritor sin demonios, o supo exorcizarlos de su prosa. Si las oposiciones pueden servir para ir midiendo una personalidad literaria, diríamos que es, justamente, el otro extremo de José Revueltas. [...] Revueltas, inexorable desgarrador psicológico, convierte su palabra en un bisturí que se adentra, profundamente, en las complejidades de la subconciencia de sus personajes, víctimas de sí

En este ejemplo incluso se interrumpe un corrido que tiene lugar en la diégesis en pro de una suerte de irrupción ensayística que define al “mexicano”: gracias al recurso que aquí estudiamos Revueltas no sólo habla del grupo revolucionario objeto de la narración, también propone su concepto sobre un pueblo entero. Si el recurso de la breve digresión poco tiene en definitiva de particular, ya que es un recurso común en la narrativa, no por ello debemos desestimar el *cómo* se lleva a cabo.

Hernández, a su vez, participa de ese recurso casi imprescindible de la narrativa, pero lo importante es saber qué hace con tal recurso, a dónde llevan esas interrupciones. Diríase, así, que “Dios está en los detalles”, escribió Aby Warburg⁶⁹. El autor de *Entre apagados muros* tuvo una marcada preocupación estética por los espacios nimios, las cosas diminutas, los actos mínimos: pensemos en la palabra “tachas” que convoca las ideas y las conclusiones más rebuscadas, en los ojos del cuadro de Santa Teresa



Antonio Ruiz “El Corcito”,
El líder, 1939

mismos [...] Efrén Hernández es la inocencia, el estibio revueltiano. Los dramas o circunstancias, siempre ínfimos, de sus personajes, son por timidez o por una pobreza que los coloca en situaciones imprevistas y difíciles”. En Efrén Hernández, *Obras completas II, op. cit.*, p. 510. Este texto apareció por primera vez en *México en el Arte*, México, número 11, invierno de 1985-1986. Época nueva. No me atrevería a apoyar totalmente la tesis de Valadés. Considero que los “dramas” efrénianos no son menos “desgarradores” que los de Revueltas y que dichos personajes no son menos “víctimas de sí mismos” —o de las circunstancias— que los revueltianos; lo que ocurre es que, si bien es cierto que las cuitas de los personajes de Hernández apuntan aparentemente al juego y a la situación ínfima, cotidiana, hay que notar que debajo de esa epidermis de simpleza, llaneza y ludismo se halla una complejidad intelectual y una postura desencantada ante el mundo que pesa y duele como en las narraciones del escritor duranguense quien, a diferencia de Hernández, muestra a sus personajes desnudos de comicidad y máscaras jocosas, casi en la orfandad. Para el autor guanajuatense es importante mostrar ese aspecto sencillo, ingenuo, divertido, para potenciar luego un efecto de melancolía y tristeza. La *nouvelle Cerrazón sobre Nicomaco*, “Incompañía”, “El hombre de las llaves”, la novela *Autos*, entre otros textos, refutan la tesis de Valadés. Lo cierto es que la comparación es sugerente por el modo en que se enfrentan ambos autores a la representación del mundo interior.

⁶⁹ “En 1905, Abraham Moritz Warburg (1866-1929), más conocido como Aby Warburg, propone un método de investigación heurística sobre la memoria y las imágenes. Warburg era un historiador del arte alemán de origen judío interesado en la cultura clásica occidental, y más específicamente en la presencia y pervivencia en ésta de numerosos elementos arcaicos, cuyas relaciones no siempre se regían por principios de causalidad. Obsesionado perfeccionista, acuña la frase «Dios anida en los detalles» (*Der liebe Gott steckt im Detail*). [...] Poseedor de un ingente catálogo de imágenes, Warburg idea un procedimiento de exploración y presentación de sistemas de relaciones no evidentes”. CRISTINA TARTÁS y RAFAEL GURIDI, “Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el *atlas mnemosyne*”, artículo en red, http://oa.upm.es/23211/1/INVE_MEM_2013_155825.pdf, consultado el 7 de enero, 2015. Esa actitud de la búsqueda de lo máximo (Dios) en los detalles, se puede adivinar también en la narrativa hernandiana.

que se “analizan” con abundancia, en la cadenita que provoca todos los embrollos y fatalidades en “Un gran escritor muy bien agradecido”, en el vaso de mezcal y la colilla de cigarro que son objetos de incertidumbre en “Toñito entre nosotros”, en el anillo —objeto evocador de recuerdos y disquisiciones— de “El señor de palo”, entre otros elementos nimios, pequeños, que *trascienden* como generadores de sentido y de actos diegéticos tanto de acción como reflexivos⁷⁰.

Lo que podríamos llamar una poética del microscopio se ha tomado muy en cuenta para formular los análisis de este estudio y para trabajar en consonancia con lo que se interpreta como una postura estética. Tal es la razón por la que se adopta el modelo de Erich Auerbach en “La media parda”. Virginia Woolf, en *To the lighthouse*, escribe “never did anybody look so sad” y estas seis palabras —mínima frase sentenciosa, pero al tiempo eficaz para comunicar la melancolía de la protagonista— provocan que el crítico cuestione: “¿Quién es el que habla, en este párrafo?, ¿quién contempla a Mrs. Ramsay y hace la observación de que nunca nadie pareció tan triste, que emite conjeturas tan discretamente dubitativas respecto a la lágrima que —quizá— se forma y resbala en la oscuridad[?]”⁷¹. Y para responder esta cuestión el crítico produce uno de los más lúcidos análisis que se han escrito sobre la relación realidad-literatura. La intención es recuperar un elemento generador de análisis: lo mínimo discursivo como clave de lectura. Dicha observación de lo mínimo constituye una base de

⁷⁰ En este sentido, Hernández se relaciona mucho con Antonio Ruiz “El Corcito” (1892-1964), pintor mexicano de la misma época que, frente al movimiento muralista nacional, plasma escenas cotidianas con juegos entre lo mínimo y lo mayúsculo. Antonio Ruiz se posiciona como un artista de panoramas diminutos. En el fresco reproducido en esta página, *El líder* (1939), se observa cómo en lo microscópico este artista plástico representa un mundo en crisis, donde los tamaños importan, donde la dimensión cobra la importancia de la crítica social: el líder es pequeño en relación con la silla. El ambiente del cuadro es convencional y cotidiano, pero el hombre protagonista es pequeño, casi insignificante y no más grande que las calabazas que hacen de público para su discurso. El hombre es pequeño y, sin embargo, irónicamente se le denomina “líder”. Me parece que hay una crítica contundente en las miradas microscópicas tanto de Hernández cuanto de Ruiz, pues los dos artistas crean universos cotidianos, interesantes por diminutos. Para ellos el mundo se presenta como una serie infinita de orbes mínimos. Ese punto de vista les proporciona vitalidad al complejizar la visión artística de su entorno y también habla de la búsqueda de nuevos derroteros estéticos. Aquí el rumbo lo marca no el telescopio, sino el microscopio. Asimismo, el arte de ambos representa el goce que significa pensar en mínimo. Hernández y Ruiz juegan con la perspectiva. Son paradójicos: en lo más reducido hallan el quid del mundo; formulan un cosmos que en un punto exacto encuentra su fuerza y su complejidad. Quizá por eso, como críticos, no hemos sabido dónde ubicarlos.

⁷¹ *Mimesis*, op. cit., p. 500.

interpretación en este estudio, pues Efrén Hernández sustenta el orden de pensamiento de sus personajes en objetos e imágenes diminutas, casi insignificantes.

Viene a cuento aquí, nos parece, lo propuesto por Carlo Ginzburg en “Indicios: Raíces de un paradigma de inferencias indiciales” (1979). En ese luminoso ensayo, el historiador explica, con base en el método de Giovanni Morelli, que “se deben examinar los detalles menos trascendentes”⁷², postura que identifiqué análoga en Hernández, aun si el escritor mexicano desconoció las ideas que Morelli publicó entre 1874 y 1876.

Este crítico de arte buscaba un método para distinguir una obra pictórica apócrifa de una genuina por medio de la observación minuciosa de lóbulos de orejas, uñas, halos de santidad, etcétera. Lo mínimo, según su táctica, era el síntoma de la falsedad o de la originalidad. Ginzburg explica que a finales del siglo XIX y principios del XX se desarrolló un “paradigma” de lo mínimo, del dato minucioso y por ende indicial, que tendría a Giovanni Morelli (y su método), Arthur Conan Doyle (con su observador detallista Sherlock Holmes) y Sigmund Freud (con su texto *El Moisés de Miguel Ángel* de 1914, el ‘lapsus’ y su posterior noción de ‘síntoma’) como representantes: “En los tres casos se trata de vestigios, tal vez infinitesimales, que *permiten captar una realidad más profunda, de otro modo inaferrable*. Vestigios, es decir, con más precisión, síntomas (en el caso de Freud), indicios (en los relatos sobre Sherlock Holmes), rasgos pictóricos (en Morelli)”⁷³.

Así, podemos postular que Efrén Hernández interpreta al mundo, en sus cuentos, desde el dato secundario y marginal, aquél considerado poco revelador, pero que oculta y convoca conocimientos y actos relevantes, por lo menos en términos intelectuales. La digresión es la que da relevancia a estos minúsculos *indicios*. Aquello que se encuentra en el detalle, en el objeto diminuto, poco importante en

⁷² CARLO GINZBURG, “Indicios: Raíces de un paradigma de inferencias indiciales”, en *Mitos, emblemas, indicios: Morfología e historia*, Gedisa editorial, Barcelona, 1999, pp. 138-175. Esto se relaciona intrínsecamente con el proyecto artístico de Hernández, quien, como se dijo en la introducción se define como una obra creada con el “afán de evadirse de la realidad cotidiana”. Negrín, *op. cit.*, p. 46.

⁷³Ginzburg, art. cit., p. 143. El énfasis es mío.

apariencia o trivial, proporciona “la clave para tener acceso a las más elevadas realizaciones del espíritu humano”⁷⁴. Todo ello gracias al recurso digresivo y a que éste le otorga relevancia.

De esta forma, si se aspira a comprender la postura estético-digresiva de Efrén Hernández, debemos asumarnos como observadores de lo mínimo en cuanto a forma y contenido, pues las frases incidentales también funcionan como digresiones tanto en lo formal cuanto en lo epistemológico: “El conocedor de materias artísticas es comparable con un detective que descubre al autor del delito [...] por medio de indicios que a la mayoría le resultan imperceptibles”⁷⁵.

Lo que caracterizaría y enlazaría el estudio de Auerbach, las propuestas de Ginzburg y la prosa de Hernández es la capacidad que cada producto intelectual tiene para remontarse desde lo nimio y lo mínimo hacia una visión mayor de la realidad no explicable, quizá, sin la observación de lo diminuto como clave exegética.

La digresión, como espacio que confiere importancia al punto mínimo, invita a pensar en los múltiples derroteros discursivos que tiene un relato, y también acusa la hibridez entre narración y disertación. Ese tipo de pausas argumentativas contiene reflexiones que manifiestan una preocupación y una postura ante la representación de la realidad en la literatura. Uno de los ejemplos más característicos, no cabe duda, es esta digresión a todas luces híbrida, porque describe cómo se relaciona el protagonista de “Unos cuantos tomates en una repisita” (1928) con su mundo y, a la vez, expresa una definición del acto de mirar:

Mirar no es como ver. Ver, es dejar que la luz obre sobre el dispositivo de los ojos. El que abre los ojos, el que no se los tapa, ése es el que ve. Mirar, en cambio, es entregarse por medio del sentido de los ojos, es polarizar las potencias del ser hacia el objeto que capturan los ojos. Aquel que abre los ojos, y condensa, además, sobre las obras que la luz obra en sus ojos, su presencia, ése es el que mira⁷⁶.

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ *Ibid.* p. 140. Según Ginzburg esta perspectiva de lo mínimo para interpretar el mundo es muy antigua, prehistórica, pues es la manera en que se rastreaba y cazaba, dado que la persecución de una presa implicaba la búsqueda e interpretación de ciertas huellas, de algunos indicios dados.

⁷⁶ *Obras completas I, op. cit.*, p. 210.

En general, el estilo de Hernández muestra cambios vertiginosos en los que combina múltiples registros; el pasaje anterior es una muestra. Podemos extraerlo de su contexto y sigue comunicando una idea, una definición, una deliberación. Ése es un rasgo muy peculiar en estas partes de sus relatos.

Entonces, ver es no taparse los ojos, un acto sin intención que ocurre —simple y llanamente— gracias a que se tienen ojos. Es lo obvio, lo natural. Mirar es convertirse en el objeto enfocado, “entregarse” nos dice el narrador, convertirse en lo que se ve. El narrador (en tercera persona) explica que hay que “polarizarse” con “el objeto que capturan los ojos”: condensar o concentrar la presencia en lo que se ve, eso es mirar según este pasaje; asimilarse con lo que se experimenta por medio de los ojos. El relato mismo nos explica lo que hace Serenín (protagonista del relato) cuando ve y mira, pero Hernández tiene el cuidado de no decir “Serenín no se tapa los ojos”, sino utiliza un abstracto “el”: “el que no se tapa los ojos[...], ése es el que mira”, tal es un hecho narrativo *mínimo* que adquiere relevancia conforme avanzamos en nuestra lectura del cuento porque discursivamente *abstrae la reflexión*.

En “Unos cuantos tomates...” se recupera, luego, el inicio de la digresión citada en un pasaje descriptivo y se hace una precisión: “Mirar no es como ver. Mirar es entregar el alma al objeto que capturan los ojos. Es algo más que ver, *es ver con sed*. En el mirar de Serenín [...] se ve esta sed sorber, querer beber algo a este muro, y en su expresión se nota, cierta, esa demanda interna, profunda y fervorosa que muestran los que oran en silencio”⁷⁷. Por medio de atribuciones insólitas (“beber algo a este muro”) se intensifica el deseo de Serenín, quien *mira* el muro para encontrar a la china, su amada. El valor estético (con clara dominante metafórica) de esa digresión, al relacionar el deseo con el acto de ver y con la necesidad imperiosa de algo (“demanda interna”), es altamente eficaz en lo semántico, pues explica y transmite con eficiencia la relación entre el acto de mirar y el amor. Esta

⁷⁷ *Ibid.*, p .211. El énfasis es mío.

diada será importantísima para la exégesis ya que manifiesta una intención ensayística, una suerte de interiorización del proceso de aprehensión del mundo por medio de la mirada.

Así pues, este tipo de digresiones —ya breves, ya extensas— no sólo atañen a la perspectiva de los personajes o de los diversos narradores, también son disquisiciones, valoraciones, exámenes u opiniones que trascienden el espacio narrativo y explican o problematizan nuestro cosmos, la manera en que actuamos, pensamos o sentimos. Esto gracias a que diversas digresiones abandonan al sujeto enunciado en favor de un ‘nosotros’ o un ‘el que...’, como el caso anterior.

Esa hibridación entre lo ensayístico y lo narrativo es un rasgo común en la narrativa, pero llama la atención cómo particularmente la prosa hernandiana se “detiene” o se “expande” (a falta de términos más adecuados) para pensar, definir, charlar, debatir, deliberar con contundencia y profundidad ya en interrupciones breves, ya en fragmentos por demás extensos. Ello siempre desde los puntos más diminutos.

El “habitante” hernandiano

Con base en esa necesidad de expansión y reflexión sobre lo mínimo, no se puede dejar de lado un rasgo muy característico de la prosa que aquí se estudia: hay siempre algo inquietante en los personajes de las narraciones de Efrén Hernández, una familiaridad extraña, que al igual que los elementos diminutos, va más allá de la simple coincidencia entre uno y otro protagonista de los diversos relatos y el propio autor. Podemos hablar de un personaje principal que tiene características constantes a lo largo del *corpus*. Xavier Villaurrutia lo destaca en su comentario a *El Señor de Palo*:

Pocas veces se da el caso de una correspondencia tan exacta, de una calca tan precisa entre el autor y su obra, como en este de Efrén Hernández. Basta conocerlo personalmente para saber cómo son, cómo se visten y cómo hablan los tipos que aparecen en sus relatos; basta intimar

con él todo lo poco que su timidez permite, para saber cuáles son los asuntos que preocupan a sus personajes en los entrecortados diálogos [...] ⁷⁸.

Villaurrutia repite la preposición ‘para’ en conjunto con el verbo ‘saber’ y así evidencia la certeza de que no hay distancias entre el hombre que escribe y los sujetos de sus narraciones, lo que acusa una impronta probablemente autoficcional; sin embargo, Hernández transforma o reelabora lo que posiblemente fuesen alusiones a sus propias experiencias ⁷⁹. Dicha impronta es de la que aquí partimos y que el poeta deja entrever en esta cita. Crítico agudo y compañero de trabajo de Hernández, Villaurrutia confirma que el personaje de Hernández es siempre reflexivo antes que activo, sencillo y humilde, tanto dentro cuanto fuera de la obra. Lo mismo ocurre al leer el testimonio de Octavio Paz:

En 1931 yo era estudiante de la Escuela Nacional Preparatoria. Con otros tres amigos —Salvador Toscano, Arnulfo Martínez Lavalle y Rafael López Malo— hacía una pequeña revista literaria: *Barandal*. [...] Con ese motivo visitamos a Novo. En aquellos años era Jefe del Departamento Editorial de la Secretaría de Educación Pública y despachaba en una oficina de la planta baja del primer piso. Trabajaban bajo sus órdenes, en un cuarto minúsculo que también servía de antesala, Xavier Villaurrutia y Efrén Hernández. [...] Eran delgados, frágiles y bajos de estatura. Ahí terminaba su parecido. Efrén Hernández asomaba entre los papeles y libros de su enorme escritorio una sonriente cara de roedor asustado. Detrás de los espejuelos acechaban unos ojos vivos, irónicos. Vestía como un escribiente de notaría. Tenía una vocesita cascada y que de pronto se volvía aguda y metálica, como el chirrido de un tren de juguete al dar la vuelta en una curva. *Era el personaje de sus cuentos: inteligente, tímido, reticente, perdido en circunloquios que desembocaban en paradojas, falsamente modesto, extravagante y, más que distraído, abstraído, girando en torno a una evidencia escondida pero cuya aparición era inminente. Novo era brillante adrede; Hernández, también adrede, opaco* ⁸⁰.

⁷⁸ Xavier Villaurrutia, “Efrén Hernández, *El Señor de Palo*”, art. cit., p. 24. Cf. Efrén Hernández, *Obras completas II*, op. cit., p. 498.

⁷⁹ Por la ambigüedad del fenómeno autoficcional, cuando vuelva al tema en el capítulo III de esta tesis, me referiré a aquél, pues veremos en los análisis que no es posible afirmar que los sucesos narrados en los cuentos estudiados son un simple reflejo de lo que pudiese haberle acontecido al propio escritor. Recurro al término problematizado por MANUEL ALBERCA: “En definitiva, la autoficción provoca un choque de pactos antitéticos, que desencadena la perplejidad y ambigüedad al no saber en principio a qué pacto de los dos debemos atender [el de la autobiografía o el de lo ficcional]. Sin embargo, la vacilación interpretativa no puede ser infinita, pues al lector le gusta resolver finalmente esa indeterminación de leerlo como novela o como autobiografía, es decir, como un relato ficticio o un relato real. Cuanto más sutil sea la mezcla de ambos pactos, más prolongado será el efecto de ambigüedad del relato y mayor el esfuerzo para resolverlo. Entre el pacto autobiográfico y el pacto novelesco, hay una gran variedad de formas y estrategias a caballo de estos dos grandes pactos y por tanto una infinidad de posibilidades y grados de ambigüedad”. “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, *Cuadernos del CILHA*, número 7/8 (2005-2006), pp. 116-117. Los cuentos de Hernández son “sutiles” en cuanto a la posición entre lo autobiográfico y lo novelesco (ficcional), logran con ello, como dice Alberca, “una infinidad de posibilidades y grados de ambigüedad” que por sí misma requiere una investigación rigurosa.

⁸⁰ OCTAVIO PAZ, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra* (1978), op. cit., pp. 9-10. El énfasis es mío.

En esta cita Paz corrobora que Hernández era “el personaje de sus cuentos”. Pero no se trata de que la narrativa hernandiana retome lo que al autor le acontece, sino la actitud y el carácter de la persona que escribe. En este tenor, la descripción que hizo Paz del hombre-personaje no pudo ser mejor. Las características que destaca son la inteligencia (en primer lugar, algo que Hernández también buscaba en sus diversos dobles literarios); la timidez (como la de Serenín o la del “gran escritor muy agradecido”); la reticencia, que no es un rasgo común en el *corpus*, pero bien pudo hallar correspondencia literaria en Nicomaco, protagonista de su única *nouvelle*; y, de importancia crucial para este estudio, lo define como alguien “perdido en circunloquios que desembocaban en paradojas”. Esa peculiaridad es la más representativa de todas. El *estilo* discursivo del autor es el mismo que el que muestran sus narradores o sus personajes. Tal correspondencia llevará también a Rosario Castellanos a decir lo siguiente:

El habitante del universo de Efrén [Hernández] es un inocente. No adquiere nunca un empaque de seriedad, no se hace responsable de lo que le rodea, no se adapta a las circunstancias y, menos aún, las domina; no triunfa sobre los otros. Inerme, vaga por habitaciones ruinosas o por solitarias calles nocturnas. Es pobre, como conviene a su falta de sentido práctico; es desdeñado, como cuadra a su falta de agresividad y de orgullo, a su insignificancia social. Pero si no inspira respeto tampoco solicita nuestra compasión ni despierta nuestra burla. Porque está lleno de una malicia finísima, porque se adelanta a reírse de sí mismo, primero, y luego de nosotros.

Dijimos «el habitante del universo de Efrén [Hernández]», porque no hay más que uno, aunque mude de nombres y se le atribuyan diferentes anécdotas. Bien podemos identificar al estudiante distraído, a quien en clase de procedimientos le preguntan qué son tachas, con el huésped que contempla, en el cuarto ajeno, el retrato de Santa Teresa. Y la identificación se extiende hasta el gran escritor muy bien agradecido y aun al señor de palo y al enamorado Serenín.

Todos monologan de la misma manera, todos atribuyen sus acciones y mutaciones a los motivos más inverosímiles. Todos, en fin, suscitan la simpatía y la ternura inmediatas del lector y luego su asentimiento intelectual para ciertos preciosos hallazgos⁸¹.

Aunque se toma demasiado en serio una inocencia que tiene matices de sagacidad y picardía, la cita de Castellanos funciona para ver cómo el personaje hernandiano se representa con los rasgos enumerados porque “conviene” o “cuadra” con la “falta de sentido práctico” y su “insignificancia social”. La

⁸¹ ROSARIO CASTELLANOS, “La obra literaria de Efrén Hernández”, *El Día*, 3 de marzo de 1963, p. 3. Esa cita también se halla en Efrén Hernández, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 504-505.

recurrencia de un protagonista paupérrimo, modesto y respetuoso, proclive a la filosofía, amante de la escritura, tímido e insociable (y debería agregarse de ánimo melancólico) esconde la intención de rescatar esa historia alterna del personaje, en apariencia ínfimo, que encierra saberes que la escritora define como “preciosos hallazgos”. Ésas son las conclusiones que el “habitante del universo de Efrén Hernández” descubre en sus disquisiciones: aciertos que presentan al mundo como algo desconocido hasta antes de leer los procesos mentales de ese personaje.

Serenín, el protagonista de “Unos cuantos tomates en una repisita”, por ejemplo, es un escritor joven, tímido, mísero, afligido, solitario y sensible “como un sistema nervioso, como un árbol de eléctricas antenas expuesto a la intemperie”⁸². Esas características serán fundamentales para la trama intelectual (la asociación de ideas) que tiene lugar en el relato, pues la juventud obliga al personaje a buscar el amor, tema fundamental de ese cuento donde se propone la analogía tomates/ amor al ser estas bayas un regalo de la amada.⁸³ La importancia de la juventud y su relación con el amor también se verá en “Un gran escritor muy agradecido” o “Santa Teresa”, pero ocurre asimismo en relatos que no se analizan aquí como “Una historia sin brillo” y la novela *La paloma, el sótano y la torre*, con Fulán, uno de los tres protagonistas.

De la misma forma, el protagonista escritor permite a Hernández plasmar en sus narraciones diversas reflexiones sobre el quehacer literario y la vida intelectual del autor que no goza de la fama. Esto se aprecia en las digresiones de “Un gran escritor muy agradecido”, “El señor de palo”, “Un clavito en el aire”, cuentos que aquí se analizan, pero aparece también en “Sobre causas de títeres” y “Carta tal vez de más”. En pocas palabras, las características del “habitante” del mundo hernandiano permiten la exaltación del pensamiento. Todos los rasgos son herramientas precisas para la conformación de un sistema de ideas que tiene en las digresiones de los diversos cuentos su espacio de

⁸² *Obras completas I, op. cit.*, p. 205.

⁸³ Llama la atención la relación que el autor hace entre tomates y amor, la cual remite al término utilizado en Francia desde el siglo XVIII para denominar a esta baya de origen americano, “*pomme d’amour*”.

representación. Así, no es sólo que se repita un personaje, sino que a través de toda la prosa hernandiana se desarrolla una manera de pensar, un intelecto y un humor específicos. La digresión es el espacio en que el personaje muestra su inteligencia, su forma de ser. Al repetirse este recurso, se repite el modo de ser del personaje.

Perennemente pobre, casi siempre escritor o estudiante, melancólico habitante de paupérrimas habitaciones, retraído y susceptible a la vergüenza, el personaje hernandiano es un espejo. Ahí podemos ver a Hernández que reflexiona y filosofa desde asuntos casi pueriles, en busca de verdades metafísicas u ontológicas. Castellanos notó, como lo apuntamos, que hay un protagonista constante en la narrativa de Hernández. Caso por demás atractivo si tomamos en cuenta las digresiones porque en ellas hay una voz que, al igual que los rasgos de casi todos los personajes del *corpus*, repite su “personalidad”: prefiere pensar antes que ejecutar, entiende su condición menesterosa e infortunada como ideal para abandonarse a sus reflexiones y escritos, ve al mundo desde la contemplación y se concentra en comprender su universo desde las zonas más diminutas, dando como resultado revelaciones intelectuales.

Por ello se definió anteriormente a Hernández como “la cosa que piensa”⁸⁴. Tal apelativo puede postularse también para los individuos de los que habla su prosa. Todos los personajes principales se construyen a partir de sus ideas antes que por sus acciones. Especialmente, esa característica ha llamado la atención de varios críticos. Edmundo Valadés señala:

Aunque queda en duda si Efrén [Hernández] se propuso sus relatos para hacer reflexiones o si usó de sus reflexiones para hacer relatos, él es la inocencia. No son la acción ni las pasiones las que mueven a esos personajes, sino el ejercicio de la razón, por medio de una lógica de sutiles humorismos, para tratar de explicarse, desde la inmovilidad física, y casi siempre en el aislamiento de un humilde cuarto, las mínimas incidencias propias o las del mundo exterior. De allí partirán a su viaje imaginativo, la contemplación de los objetos o imágenes que están cerca. Personajes solitarios, por su poquedad, tienen sin embargo conmovedora sencillez, porque son ajenos al mal o al odio y sus pensamientos son como un agua cristalina que jamás los lleva al arrebató o al odio, sino a una filosofía en mucho bondadosa, llevados por la sonriente malicia

⁸⁴ Cf. *supra*, p. 19.

de Efrén a las divagaciones más graciosas, de noble humorismo, y en las que la vida es un tropiezo ante minucias y obstáculos para ellos formidables y casi siempre invencibles, a los que no queda sino oponer una resignación que a veces no deja de enternecer⁸⁵.

El cuestionamiento con que abre la cita de Valadés es muy válida: en la prosa de Hernández, ¿qué fue primero: la reflexión o el relato que la contiene? ¿Qué motiva el ejercicio creador: la idea o la acción?

El autor de *La muerte tiene permiso* (1955) hace una de las preguntas más importantes sobre la escritura que aquí nos convoca. Valadés logra una descripción muy atinada sobre esta duda en torno a la primacía de la reflexión sobre la narración o viceversa: las características que definen al personaje hernandiano serán la aflicción, la supuesta inocencia y, sobre todo, “el ejercicio de la razón”, los “sutiles humorismos”, el “aislamiento de un humilde cuarto”, la “sencillez”, una “filosofía” fina, diversos “tropiezos” y “obstáculos casi siempre invencibles” que “enternecen” por el heroísmo inútil al que son enfrentados.

Con base en esas características del personaje, ¿qué mundo se construye? Queda claro que es uno interior: un mundo de ideas y asociaciones agudamente ocurrentes. Eso se aprecia en las diversas digresiones que analizo en el capítulo III; importa, en este momento, preguntarse por ese “humilde aislamiento”. Hay que notar algo básico: si los personajes son entes contruidos de pensamientos, no pueden hallarse entre multitudes. Sería imposible formular un pensamiento donde hubieran muchas voces. Hernández se ocupó en su prosa del ser humano que da vueltas sobre su propio discernimiento y, por lo tanto, necesita de la soledad y la escasez de bienes. Sus antónimos —la compañía y la abundancia material— podrían distraer a ese filósofo que es rico en percepciones y juicios antes que en posesiones materiales (caso ejemplar es el narrador de “Un clavito en el aire”, a quien la pobreza y lo barato de sus bienes lleva a descubrir la naturaleza del tiempo y a tener la idea “más profunda que se

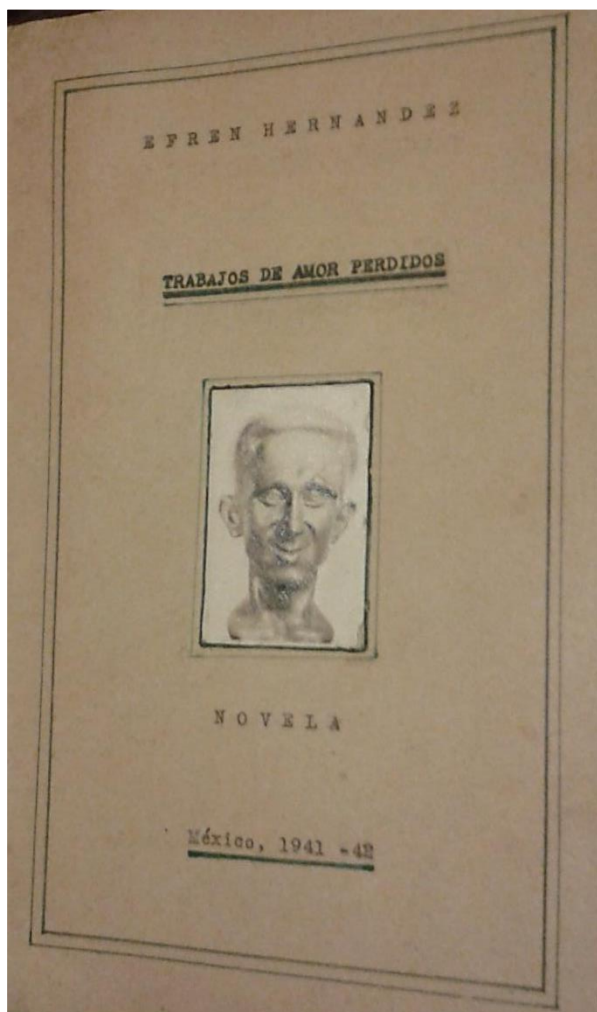
⁸⁵ EDMUNDO VALADÉS, “Efrén Hernández o de la inocencia”, en *México en el arte*, número 11, nueva época, invierno de 1985-1986, Instituto Nacional de Bellas Artes/ Secretaría de Educación Pública, México, p. 10. También en Efrén Hernández, *Obras completas II*, op. cit., pp. 510- 511.

haya podido imaginar”⁸⁶). En todo caso, la única opulencia que se puede encontrar en el proyecto artístico de Hernández es cognitiva. Así, la humildad y el recogimiento, antes que dificultades, son motores primarios de la actividad mental.

Si bien la melancolía, la pobreza y la soledad no dejan de ser calamidades para el personaje hernandiano que, en sus diversos rostros, no deja de padecer tales menoscabos, lo cierto es que siempre hay algún axioma que mueve a la risa y salva la situación. En esto se entrevé una actitud que convierte lo sufrido en algo risible. De este modo, los protagonistas de Hernández no quieren sólo acusar el malestar moderno o las pesadumbres de vivir en una sociedad que los excluye, también —y ello me parece más importante, más beneficioso— representan al Demócrito que ríe para no llorar, para combatir su ruina y su desgracia. O para reírse primero de sí mismo. En efecto, el ocurrente humor de todos los sujetos del *corpus* denotan una visión de mundo burlona allí donde podría verse sólo miseria y tristeza. Todo un logro de perspectiva que tiene lugar por medio de delicados procedimientos de analogías que llaman a risa en momentos en que prevalece el infortunio. Adelante se estudian algunas.

Aunque en ocasiones es innegable la tristeza que sobreviene en el mundo hernandiano, el “habitante” de su mundo, ya lo sabemos, es un lente que muestra la alegría y que construye un mundo ambivalente: penoso, pero siempre susceptible de verse en su lado cordial, acaso encantador. He allí una suerte de heroísmo. El personaje se atreve a contemplar, a tratar de entender, siempre con una sonrisa, aunque se reconozca perdido. Hay cierta dignidad o incluso intrepidez que se deja entrever en la “conmovedora sencillez” que aprecia Valadés y en el comentario citado de Castellanos: “si no inspira respeto tampoco solicita nuestra compasión ni despierta nuestra burla”.

⁸⁶ *Obras completas I, op. cit.*, p. 189.



Portada del manuscrito de la novela incompleta *Trabajos de amor perdidos* (texto editado en *Letras de México* como cuento, 1941), archivo del autor

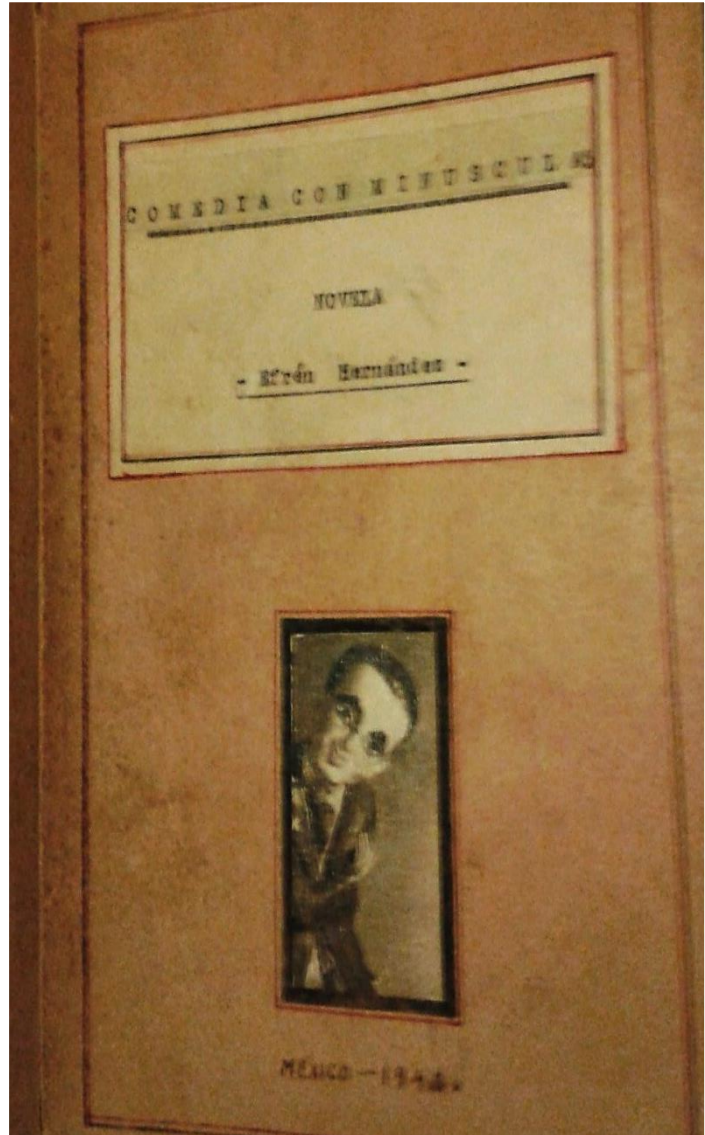
“Acaso nadie, en las letras mexicanas de los últimos lustros”, dice Alí Chumacero, “haya redactado sus textos con tal semejanza consigo mismo, con tanto amor por su íntimo impulso afectivo”⁸⁷. Es probable que la afirmación del poeta y editor sea muy atinada: es ese “íntimo impulso afectivo” lo que Villaurrutia, Paz, Castellanos y Valadés observan en la forma de pensar de los protagonistas de Hernández.

En este sentido deben también tenerse en cuenta las imágenes que acompañan sus manuscritos. Efrén Hernández gustaba de ponerse no sólo como personaje sino también como imagen en los paratextos. En el archivo del escritor se hallan dos manuscritos con portadas hechas por el mismo autor. En la portada de

Trabajos de amor perdidos, novela incompleta que después de 1954 se editó como cuento, se observa una fotografía que, según los familiares del autor, es una escultura que lo representa y que fue regalada al escritor por la familia Ponzanelli (apellido de su esposa). Asimismo, en esta página se ha incluido la portada de *Comedia con minúsculas*, texto inédito que presenta en la portada una fotografía de un títere que, según los hijos de Hernández, fue un regalo. Se ignora de quién. ¿Cuál es el gesto? ¿Por qué, de todo un universo de imágenes a la mano, el autor eligió fotografías de un muñeco y una escultura de sí mismo (abstracciones, caricaturas del propio autor)?

⁸⁷ “Prólogo a *Obras*”, en Efrén Hernández, *Obras completas II*, op. cit., p. 507.

El escritor no sólo pensaba en sus textos como tinta y papel, sino que procuraba crear objetos interartísticos donde él era uno de los *leitmotivs*. Las imágenes usadas en las portadas de sus mecanuscritos y el cuidado con el que éstos fueron hechos como objetos estéticos revela mucho acerca de su escritura y del papel desempeñado por su persona en los textos. Acaso esto se deba a una búsqueda de autoconocimiento y de autocrítica. La mayoría de sus personajes sufren de pobreza y soledad, pero al mismo tiempo manifiestan una vida interior vasta por las ideas, asociaciones e imágenes que formulan en sus adentros. Veremos en el capítulo III (sobre *El Señor de Palo*) que muchos allegados a Efrén Hernández identificaron esa vida interior y ese carácter dual, de pobreza económica y de riqueza de espíritu, como un rasgo que comunicaba a los protagonistas con el escritor.



Portada del mecanuscrito de *Comedia con minúsculas* (texto inédito), archivo del autor

El habitante de sus relatos es él mismo: piénsese en *Cerrazón sobre Nicomaco*, que adelante se presenta y analiza, donde el personaje de la portada (Nicomaco) es un hombre delgadísimo, triste, cabizbajo, de sombrero y con gafas; casualmente se trata de otra representación artística (en este caso

dibujada por el escritor) de alguien que se parece mucho a la descripción que Marco Antonio Millán hace de Hernández:

Él, un estudiante pobre que llega a la capital, vive siempre con angustia por obtener sustento aunque en el fondo no le importa demasiado conseguirlo [...] hacía gala de pobreza; no le quedaba otro remedio [...]. Octavio Ponzanelli hizo a Efrén [Hernández] una escultura extraña, caricaturesca, que habla de la imagen que él irradiaba. Recuerdo esa talla: Efrén extremadamente delgado, casi en una posición de yoga, torcidos los pies, con la cabeza inclinada y una expresión abstraída, como si estuviera viendo mariposas. Eso caracteriza a Efrén: la dificultad para caracterizarlo. Él mismo se pinta en casi todos sus escritos con una fuerte vida interior que los demás no comprenden⁸⁸.

Ámbito estudiantil, pobreza, extrema esbeltez, postura inclinada, “expresión abstraída”, “dificultad para caracterizarlo”, “fuerte vida interior que los demás no comprenden”. Pareciera, en efecto, que Millán describe a un personaje del *corpus* antes que a un ser de carne y hueso. Allí el “habitante” hernandiano y allí también está el autor.

En síntesis, ¿cuál es la propuesta que se puede entrever en la variedad de constancias del personaje hernandiano? Una posible respuesta es que el autor buscó quizá confrontar al espacio diegético y al empírico con una serie de herramientas: en primer lugar, la inteligencia (que muchas veces lleva a la burla, al humor, a la broma); en segundo, la humildad: una forma de estar en el mundo (diegético) sin afectarlo, más bien comprendiéndolo en su fiereza o su antagonismo; en tercero, usarse a sí mismo como protagonista por ser éste el mejor modo de ser coherente en la configuración de un personaje: nada como jugar consigo mismo para crear un buen personaje.

Desde esa única perspectiva narrativa, reiterada en cada personaje, cada historia va girando sobre un punto de viraje firme y, sobre todo, tangible: la persona que escribe. Vividos desde los diversos rostros de un mismo sujeto (con muchísimas correspondencias y mínimas diferencias), los relatos hernandianos en su conjunto formulan una enorme y única historia: la aventura de un hombre que observa su mundo y busca comprenderlo y comprenderse a sí mismo. Lejos de ser un artificio, esa

⁸⁸ MARCO ANTONIO MILLÁN, “Una figura en el paisaje”, en Efrén Hernández, *Obras completas II, op. cit.*, pp. 526-531.

técnica narrativa da cohesión a la obra completa: configurar un solo “habitante” le permitió a Efrén Hernández construir un retrato constante.

Quizá en eso consistió el oficio de narrar para Efrén Hernández: difuminar los límites entre el recuerdo de una experiencia y su ficcionalización. Con el único “habitante” de su prosa, Hernández fue capaz de crear un héroe cuya experiencia pasa de un texto a otro. El morador de esa narrativa es un prisionero de la ficción, empecinado en contar y en contarse en las más diversas historias. Nos demuestra, claro, que es imposible agotar una experiencia, que la mente de un solo ser humano se diversifica en muchísimas aventuras, que el mundo de las ideas es infinito. Allí el logro estético de tal empresa literaria.

Mientras otros escritores crean personajes muy distintos entre sí para conformar un cosmos estético variado, Efrén Hernández confecciona un solo personaje siempre fundamentado en su forma de pensar y de conversar: tuvo una sola óptica para percibir al mundo y, sin embargo, gracias a esa óptica única, logró ver —y representar literariamente— lo múltiple: un solo pensamiento puede ver las contradicciones y paradojas, la complejidad de los objetos y de las personas. Se puede hablar entonces de una coherencia en la multiplicidad. Para tal interpretación la digresión es fundamental. Allí se hallan las ideas que conforman, quizá, un pensamiento integral.

Resulta más acertado sintetizar los rasgos antes descritos que ofrecer una definición improductiva: al provocar la multiplicidad, la hibridez y la revaloración de lo mínimo, ese artificio *aporta y refuerza la diversidad semántica*, la pluralidad genérica. Es un *síntoma textual* de ciertas preocupaciones, algunos gustos u obsesiones del autor, y puede facilitar un espacio para el diálogo con el posible lector haciendo que relato, narrador y lector participen de diversos juegos irónicos, conmovedores, íntimos.

También es un espacio para la crítica y la autocrítica, pues convoca ocasionalmente la metanarración y la intertextualidad. Implica una postura dada en cuanto a la relación de la literatura y el mundo empírico (mimesis) que desemboca en la comunicación de ciertos conocimientos de índole

heurística y filosófica. En sentido estricto, *mientras la acción afirma, la digresión cuestiona, pregunta, duda, piensa.*

Para Hernández, este recurso es una manera especial de entender no sólo el relato o el arte de narrar, sino las relaciones que establecemos con el mundo y con nosotros mismos. Le sirvió asimismo para no perderse: para dar coherencia con un solo “habitante” a las ideas que quiso fijar en papel. La digresión, por lo tanto, pertenece tanto al ámbito de la invención artística como al del descubrimiento y descripción del mundo.

Para cerrar este segmento, hay que decir que la pregunta por la digresión hernandiana es, en definitiva, la pregunta por el quehacer literario y, quizá, filosófico de este autor. Esa pregunta es intrínseca a su prosa, y por lo mismo puede ser su condición de existencia u originalidad. Su respuesta son los relatos mismos: inquietantes, singulares y, por la multiplicidad de lecturas que provocan sus digresiones, siempre distintos.

III

EL SEÑOR DE PALO O LAS PERIPECIAS DE UN PENSAMIENTO EXCÉNTRICO

Hablar con Efrén Hernández equivale a acompañarlo sobre la más delgada de las cuerdas flojas en la travesía más curiosa por encima de los temas que han sido la preocupación de los hombres de todas las épocas.

[...] Todo quisiera aprehenderlo con la razón y con la inteligencia y definirlo con las palabras.

Xavier Villaurrutia, “Efrén Hernández,
El Señor de Palo”

III. 1. De *Tachas* a *El Señor de Palo*

En la primera obra en forma que Efrén Hernández publica (ya se dijo que lo anterior fue la *plaquette Tachas*), impresiona profundamente la relación compleja que el autor mexicano establece con la literatura misma: se ocupa por los procesos de lectura, pero también por la escritura; asimismo se pregunta por la fama del escritor y por la forma en que la literatura se vincula con el conocimiento. Toda su obra está invadida por la tensión entre el tema de cada texto y sus posibles variantes. Dicha tensión es lo que el guanajuatense explora con placer y sin restricciones, sobre todo en las innumerables digresiones en *El Señor de Palo* (Acento, México, 1932). En este libro de cuentos, esa variabilidad asoma por vez primera como un rasgo estético común de todas las narraciones que allí se reúnen⁸⁹.

Aunque varios de los relatos estudiados en este capítulo reaparecen en ediciones posteriores que el autor seguramente revisó en vida (*Cuentos* de 1941 y su reedición de 1947, por ejemplo), se trabaja aquí con la primera edición para seguir las *dinámicas de creación* que se aprecian en las primeras versiones de las historias que este libro contiene.

La razón por la que se privilegia el libro de 1932 es simple: se busca analizar al primer Efrén Hernández, el escritor que sólo había publicado una *plaquette* y de quien, se verá, había altas expectativas por parte de grandes nombres del medio artístico mexicano. Asimismo, *El Señor de Palo* muestra rasgos que debido probablemente a lineamientos editoriales se perdieron en las reediciones de los cuentos que contiene: espacios blancos entre párrafos, oraciones en cursivas que en las ediciones posteriores no se marcan de forma alguna, una tipografía particular y asimismo una impresión a dos

⁸⁹ El título del libro muestra mayúsculas iniciales y se lee de la siguiente forma en la primera página: *El Señor de Palo* (con mayúsculas en ‘señor’ y ‘palo’). Cuando se cita el cuento, se escribe “El señor de palo” (únicamente con mayúscula inicial), pues así está escrito al interior del libro. En esta tesis se ha seguido la forma en que dentro del volumen se distinguen el nombre del libro y el nombre del cuento.

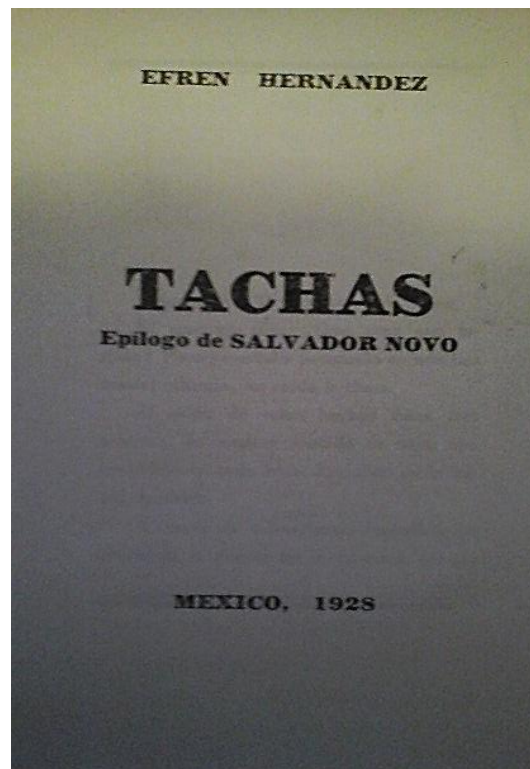
tintas (negro para la caja de texto, rojo para títulos de los cuentos y mayúsculas iniciales; en cada caso se señala lo que cambió entre la edición de 1932 y las que le siguieron). Lo cierto es que no se puede negar que éstos son rasgos que acusan un cuidado especial en este volumen y que sólo se repetiría en una obra posterior: *Cerrazón sobre Nicomaco* en 1946, con ilustraciones y portada del propio Efrén Hernández. En síntesis, se estudia al Hernández que aún no publicaba nada en forma y que se presentó ante el medio artístico de su contexto con este libro.

A lo largo de los cuatro cuentos que componen *El Señor de Palo*: “Santa Teresa”, “Un gran escritor muy agradecido”, “El señor de palo” y “Un clavito en el aire” se tiene la convicción de que el autor observa y desarrolla las diversas direcciones semánticas que puede adoptar una palabra, una imagen, un acto. Desde tal perspectiva, el análisis de este libro en su conjunto sirve para perfilar la poética hernandiana. Para identificar tal y como se expresa esa poética en los particulares relatos reunidos por Hernández en el libro de 1932, hay que ir paso por paso; cuento por cuento. En este capítulo se estudian individualmente los cuatro relatos que componen el volumen, pues en cada diferenciación se depuran y acrisolan las constantes que caracterizan la obra. Este proceder permitirá centrar la atención en la originalidad y multiplicidad de las técnicas narrativas usadas en cada caso y proponer un acervo de rasgos estéticos con los cuales podemos acercarnos a ‘lo hernandiano’.

La *plaque* *Tachas*, que ve la luz en 1928, se acompañó de un epílogo de Salvador Novo, quien fue jefe del escritor guanajuatense la Secretaría de Educación Pública. El epílogo funciona como presentación y como espaldarazo, de ahí que la locución ‘Epílogo de Salvador Novo’ se use como subtítulo en la portada⁹⁰.

⁹⁰ En la imagen se observa que las letras del nombre del miembro del “grupo sin grupo” son del mismo tamaño que las del autor del cuento. Es una forma de acompañar y de difundir el primer texto del guanajuatense: Hernández tuvo los favores de un grupo de lectores capaces, de escritores talentosos y con una posición firme en el medio literario.

La decisión de Novo de escribir un epílogo para la *plaque* no fue en absoluto un gesto amistoso. Parte antes bien de una convicción crítica: *Tachas* es una narración lúdica, inteligente, con particularidades que llaman mucho la atención (en su época y aun ahora). Es un monólogo digresivo que encierra una reflexión sobre la vida y sobre la búsqueda del sentido de ésta. Tema nada fácil de desarrollar en una breve narración. Seguramente Novo creyó que había que apoyar esa rareza y valentía literarias y observar su desarrollo. Advertió, veremos, las múltiples virtudes que encierra ese relato que, si en 1928 se hallan todavía en gestación, para 1932 alcanzarían plena expresión.



Primera página de la *plaque* *Tachas*

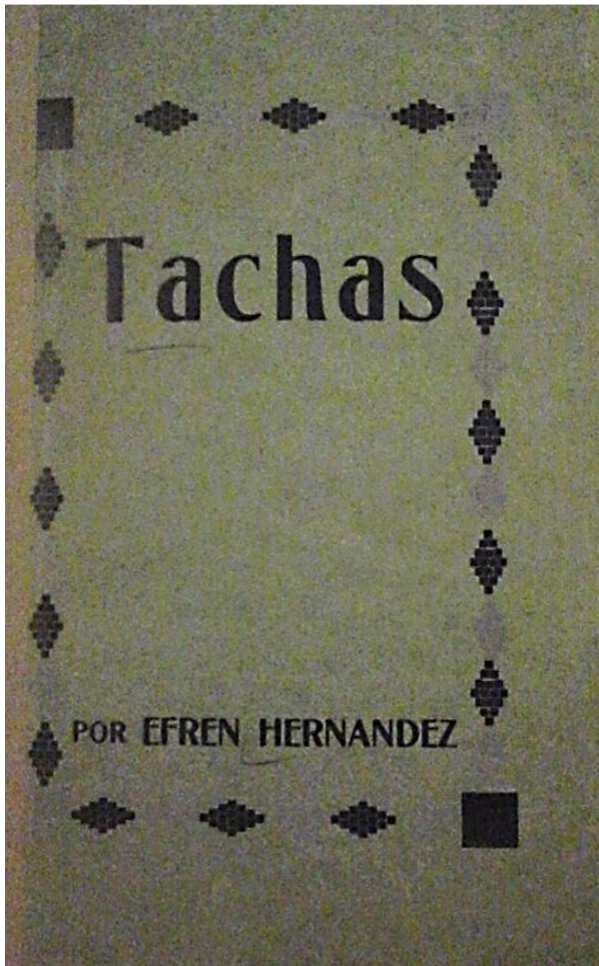
Tachas, el texto más conocido y antologado de nuestro autor y que incluso provoca que sus amigos lo llamen por el nombre del cuento, es un relato en que Hernández lleva a la ficción *el proceso de pensamiento* de un joven estudiante al que, en clase de jurisprudencia, se le formula la pregunta “¿Qué cosa son tachas?”⁹¹. Ese cuestionamiento provoca extensos circunloquios en los que se va resolviendo el rumbo vital del personaje principal, mas no se soluciona claramente la concreta cuestión que plantea el profesor.

En “Un gran escritor muy agradecido”, de *El Señor de Palo*, se repite el procedimiento cuando Jacinto José Pedro arriba a “la pregunta en que solemos convertirnos cuando sentimos que vamos a

⁹¹ Efrén Hernández, *Tachas*, *op. cit.*, p. 11. Aunque este texto es un cuento y se antologa como tal, lo escribo en cursivas porque cito del original: la *plaque* de 1928. El mismo año, Hernández publica en la inhallable revista *Fhanal* (México) dos textos: “Trenzas” y “Unos cuantos tomates en una repisita”.

apresar el sentido de la vida, que se nos escapa siempre[:] ¿Qué?”⁹². La pregunta del libro de cuentos es más abstracta y por lo tanto más demandante para Hernández (y para su lector).

De 1928 a 1932 el autor irá ahondando en las preguntas por “el sentido de la vida” desde su propia percepción; sin embargo, el procedimiento narrativo en *Tachas* y en “Un gran escritor muy



Portada de *Tachas*, Liga Nacional de Estudiantes, 1928, acervo bibliográfico de The University of California Library

agradecido” es disímil: en el cuento de 1932 una pregunta nace del centro mismo del individuo protagonista, mientras que en el relato de 1928 la cuestión es impuesta por el exterior (su profesor). Con todo, en ambas ficciones se hallan cuestionamientos existenciales y filosóficos que llevan a los protagonistas a reflexiones, y que también provocan ciertos movimientos entre el interior y el exterior de dichos personajes. Si jamás se responde explícitamente a esas preguntas que dan origen a las muy diversas complicaciones argumentativas, las digresiones —se demostrará en los siguientes capítulos— son “formas” de responder a esos cuestionamientos.

El efecto de la primera (*Tachas*) es de bonanza, de optimismo. El efecto de la segunda (“¿Qué?”,

⁹² En la primera edición la pregunta “¿Qué?” está centrada, con lo cual el autor seguramente quiso dar relevancia y fuerza a la pregunta. Efrén Hernández, “Un gran escritor muy agradecido”, en *El Señor de Palo*, *op. cit.*, p. 52. En adelante, cuando se cita de este libro de cuentos, sólo se indica el número de página de la cita entre paréntesis.

en el cuento aludido) es la aflicción del personaje principal. El procedimiento quizá puede ser igual en ambos relatos, pero los derroteros son opuestos. Lo cierto es que la búsqueda de respuestas, concretamente, es lo que genera las reflexiones y digresiones que conforman ambos relatos.

Asimismo, *Tachas* es la experiencia de una pregunta simple —aparentemente— que provoca la puesta en crisis del pensamiento de un yo narrador. Es decir, lo que éste nos relata son sucesos mentales que van encontrando correlación unos con otros, que vuelven sobre sí mismos, que se comunican entre sí y representan en definitiva lo que ocurre en la mente del personaje y que suele tener lugar —salvo algunas excepciones— a partir de estímulos o presiones exteriores.

En este sentido, algunos relatos de *El Señor de Palo* se parecen al primer texto de Hernández: en “Santa Teresa” el personaje principal contempla un cuadro de la santa y lee diferentes libros; esos actos provocan el soliloquio que conforma el relato. De la misma forma, las digresiones de “Un gran escritor muy agradecido” son causadas por objetos en apariencia nimios que, al ser vistos y estudiados, ocasionan ideas muy relevantes en cuanto a la relación que guarda el protagonista consigo mismo (unas llaves perdidas, una cadenita)⁹³. Una divergencia: en “Un clavito en el aire” son los impulsos externos los que detienen la reflexión del personaje principal, no la estimulan: por una pequeña fisura

⁹³ Xavier Villaurrutia relaciona a este escritor con Azorín, pues su estilo es “tan clásico que aún vive y se pasea en carne y hueso por España con el nombre de Azorín”. “Efrén Hernández, *El Señor de Palo*”, art. cit., p. 25. El estilo “arcaico-desusado” no es lo único que relaciona a estos escritores. En *La voluntad* (1902) leemos: “Ante todo no debe haber fábula... la vida no tiene fábula: es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria... todo menos simétrica, geométrica, rígida”. JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ (AZORÍN), *La voluntad, Obras completas*, tomo I, Aguilar, Madrid, 1947, p. 863. Esa cita acusa una actitud ante la narrativa que comparte Efrén Hernández (tal vez, en el mexicano, heredada de Laurence Sterne, vimos en el capítulo anterior): la no-linealidad de sus relatos es algo que asocia al mexicano con el escritor nacido en Alicante. Asimismo, la trilogía que componen *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) sin duda muestra la mencionada autoficción, técnica que también Hernández desarrolla —con marcadas diferencias con respecto al autor español: el mexicano no usa un único seudónimo, un único “doble” literario, por ejemplo—. Otro nexo es sin duda la contemplación de lo pequeño que ambos acusan en sus relatos y que deviene en materia moral o ética. En opinión de INMAN FOX, Azorín “se fija en pequeñeces diarias y reales buscando no un valor trascendental, sino una sensación producida que puede convertir en un valor, más o menos estético o moral, de «pequeña» filosofía”. Inman Fox, “Introducción”, en José Martínez Ruiz, *Antonio Azorín*, edición, introducción y notas de Inman Fox, Castalia, Madrid, 1992, p. 10. En este tenor, leemos en *Antonio Azorín*: “Y Azorín se acerca la copa a los labios y piensa que en la vida no hay nada grande ni pequeño, puesto que un grano de arena puede ser para un hombre sencillo una montaña”. *Antonio Azorín, ibid.*, p. 135. Esta perspectiva en pos de lo pequeño que trasciende a posición moral la observaremos, en la narrativa hernandiana, en el análisis de “Un gran escritor muy agradecido”, pero nótese desde ahora la importancia de los objetos pequeños en la obra aquí analizada.

en la puerta se cuela un viento que distrae al protagonista cuando está a punto de desarrollar en su mente un brillante tratado sobre el tiempo.

Otra característica pertinente que se observa en *Tachas* y en el libro de cuentos que le seguirá es el trabajo con la voz narrativa. Si en el primero observamos ya el empleo de la primera persona del singular, que prevalecerá en otros textos hernandianos, en *El Señor de Palo* hay una exploración de las posibilidades del uso de la segunda persona que en ocasiones establece diálogos con el narratario. Por ejemplo, como se verá en los análisis, un pretendido diálogo aparece en momentos cruciales de “Santa Teresa” (ahí se usa el plural) y en “Un gran escritor muy agradecido” (allí el singular) para construir una relación ‘lector-personajes principales’.

La segunda persona que se incorpora al cúmulo de artificios narrativos de Efrén Hernández en el grupo de cuentos de 1932, llegará probablemente a su clímax de posibilidades semánticas con “Unos cuantos tomates en una repisita” (*Fábula*, 1934) o en la novela *Autos* (póstuma, *Obras completas I*, 2007), donde gracias a tal herramienta narrativa se plantean ideas muy sugerentes (en el primero) o juegos especulares (en la segunda). Asimismo, en “El señor de palo” y “Un clavito en el aire” repite la primera persona del singular para expresar, como en *Tachas*, un hecho ya acontecido.

Hernández jamás abandonaría el uso de una primera persona que narra y que se mueve entre las mentes de otros personajes. Presenta, en realidad, proyecciones especulativas sobre el pensamiento ajeno al protagonista o al narrador, algo que se nota ya en su primer cuento publicado. Sus narradores saltan de la mente del protagonista a una suposición sobre lo que piensan los demás personajes e incluso se nos dan a conocer breves historias pasadas. La vida del perro de “Un gran escritor muy agradecido” es un ejemplo claro.

En este tenor, en su segunda publicación hay una característica importante: se pregunta ahora cómo contar algo, sobre todo en “El señor de palo” y “Un gran escritor muy agradecido”: la metaficción es un rasgo que se incorpora en *El Señor de Palo* y que no pocas veces, posteriormente, hallará cabida en

la prosa hernandiana; piénsese en *Cerrazón sobre Nicomaco*, por ejemplo. *Tachas* es un monólogo “cerrado” en comparación con los dos primeros cuentos de *El Señor de Palo*, donde se introduce un diálogo explícito con el narratario.

Otro rasgo compartido es que los cuentos se sitúan siempre en el plano de lo usual. Tanto en el texto de 1928 cuanto en los de 1932, todo ocurre en la cotidianidad, en ambientes comunes donde personajes poco especiales en apariencia viven acontecimientos habituales en contextos supuestamente normales que cobrarán un perfil extraño: *lo cotidiano adquiere importancia a partir de su problematización*. Ésa es una constante que Hernández conservará a lo largo y ancho de su narrativa.

La actividad mental de los personajes es lo que se encarga de enrarecer el espacio ficcional. En otros términos, puede decirse que la perspectiva adoptada para narrar y la imaginación de los protagonistas y narradores son las que convierten un lugar cotidiano en el sitio donde las ideas y aventuras más extravagantes tienen lugar. Esa técnica narrativa en ciernes apenas en el libro de 1932 adquiere mayor relevancia en 1946 con *Cerrazón sobre Nicomaco*. Así, el arte de la digresión hernandiano tiene sus bases en *la problematización*.

Asimismo, la intertextualidad es de suma importancia en ambas publicaciones. En no pocas ocasiones Hernández construye sus argumentos con base en diversos discursos ajenos, de los cuales dispone casi siempre para reforzar alguna tesis. Miguel de Cervantes fue su autor preferido, se advierte en la interesante crítica que desarrolla en *Tachas*. Explica que el español en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia septentrional* (novela póstuma, 1617) se pregunta por el rumbo de la vida como una “duda primordial”:

Y en todo el libro [Cervantes] no llega a resolverla.

Este problema no inquieta a los animales, ni a las plantas, ni a las piedras. Ellos lo han resuelto fácilmente, pegándose a la voluntad de la Naturaleza. El agua hace bien, perfectamente, siguiendo la cuesta, sin intentar subir.

De esta misma manera, parece que lo resolvió Cervantes, no en *Persiles*, que era un cuerdo, sino en *Don Quijote* que es un loco. Don Quijote soltaba las riendas al caballo e iba más tranquilo y seguro que nosotros⁹⁴.

La locura de Don Quijote se adopta como signo de sabiduría, lectura que hoy es un lugar común. La novela *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* (1605 y 1615) funciona como evidencia para sustentar el argumento de “soltar las riendas” de la vida y abandonarnos a su curso para ir “tranquilos y seguros”; he ahí la verdadera sapiencia. Crítica muy sugerente, la de Hernández: ve a Alonso Quijano, lector y viajero encantador, como un sabio.

Ya se dijo que Hernández siempre tuvo un pie en su época y otro en la España del Siglo de Oro, del Medioevo y de los místicos ibéricos. La gran literatura española es un pilar que recupera como *auctoritas* en sus discursos digresivos. La misma obra de Cervantes reaparece en “El señor de palo” cuando el narrador protagonista recuerda “la fuente del Quijote” y desde su descripción comienza a pensar cómo se originan y desarrollan las ideas en general. Nexo por demás claro entre la *plaquette* y ese cuento.

Si bien no abandona sus fuentes literarias predilectas, para su libro de 1932 Hernández incorpora también críticas de autores mexicanos: Manuel Acuña (1849-1873) es mencionado en “Un gran escritor muy agradecido” cuando el autor compara su fama con la del personaje ignorado por el público y por la crítica como poeta.

Asimismo, en “Santa Teresa” se cita “de memoria” al *Conde Lucanor* y se mencionan libros de la religiosa que da nombre al cuento. La diferencia es que la lectura en “Santa Teresa”, con sus pasajes de índole onírica, convoca la libre imaginación, mientras que en *Tachas* la lectura sustenta una posible meta. La exposición en *Tachas* es clara por la bifurcación entre locura y sentido que se desprende de una mínima pero luminosa comparación entre el *Persiles* y *El Quijote*: el protagonista de la *plaquette* explica que seguir la voluntad de la Naturaleza eliminará las tensiones que plantea la búsqueda de un

⁹⁴ *Tachas*, *op. cit.*, p. 14.

rumbo vital (“el agua hace bien, perfectamente, siguiendo la cuesta”, p. 14). La voz narradora se presenta como un lector y ha resuelto sus cuitas cuasifilosóficas a partir de la lectura, postura muy de acuerdo con el “quijotismo”, que se repetirá —con importantes diferencias— en “Santa Teresa”. En *Tachas* el “contagio” de la lectura es provechoso, en “Santa Teresa” genera un sueño extraño que toma por sorpresa al protagonista. Así, la intertextualidad es un puente que como tal comunica al libro de cuentos con *Tachas*. En medio, Cervantes.

Otro rasgo que comparten ambas publicaciones y que se aprecia a lo largo de toda la obra hernandiana, se dijo con antelación, es la autoficción. Leemos en *Tachas*: “Y yo soy así, me parece natural ser como soy. Para otros no, para los otros soy extravagante”⁹⁵. En el “Prólogo” a “*Tachas*” y *otros cuentos*, Ana García Bergua nos dice: “Efrén Hernández pareciera decirnos que el hombre en estado puro es así, distraído, y que no se puede contar una historia sin contar todo lo que pasa por la cabeza y por los ojos de los protagonistas”⁹⁶. En la obra de Hernández, a cada uno de sus personajes le parece natural “ser como es”, posicionamiento que muestra en su primer relato y que afianza en su segundo proyecto literario. A él mismo como autor le resulta “natural” perderse en los rumbos de la narración (eso nos pasa muchas veces en la vida real, en cualquier conversación o disertación, acaso involuntariamente). Este escritor parece ser consecuente consigo mismo en sus narraciones. Se asume como ese ser distraído y en lo que escribe privilegia los procesos por los cuales pasó —supuestamente— como creador del texto.

⁹⁵ *Tachas, op. cit.*, p. 26. Para ilustrar la naturaleza “absurda” del mundo, el narrador en este cuento recurre una vez más a la literatura española, como hiciera con el *Persiles* y el *Quijote*: “Lo natural sería, dice Gómez de la Serna, que los pajaritos dormidos se cayeran de los árboles. Y todos lo sabemos bien, aunque es absurdo, los pájaros no se caen”. *Ibid.*, p. 27. Se revisó buena parte de las *Obras completas* de RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA (edición dirigida por Ioana Zlotescu, revisión de los textos por Juan Pedro Gabino, coordinación documental de Pura Fernández con el asesoramiento de José-Carlos Mainer, prólogo de Ignacio Soldevila, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1997) y no fue hallada tal idea sobre las aves. Sí son de suma importancia en el mundo que Gómez de la Serna (1888-1963) propone en su prosa, sobre todo en las *Greguerías*, en donde los pájaros aparecen recurrentemente. Quizá Hernández evoca la idea desde la subjetividad y la memoria, lo que dificulta que se encuentre la referencia.

⁹⁶ ANA GARCÍA BERGUA, “Prólogo”, en Efrén Hernández, “*Tachas*” y *otros cuentos*, selección y prólogo de Ana García Bergua, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002. Se cita de las *Obras completas II, op. cit.*, p. 556.

Quizá Hernández apostó por la congruencia entre su forma de narrar y de platicar (e incluso de pensar), pues no es casualidad que su estilo digresivo (en ocasiones absurdo por las complicaciones en apariencia vanas que se toma tan en serio) no se modifique de *Tachas* a *El Señor de Palo*, antes bien se intensifica: sus narraciones se antojan duplicaciones o reproducciones de su modo de conversar y, más importante aún, de su manera de pensar e imaginar. Tal idea la confirman, vimos en el segmento sobre el “habitante” hernandiano, los testimonios de quienes conversaron con él y leyeron su obra.

Si la amenaza de lluvia aparece en un par de ocasiones entre las disquisiciones del narrador protagonista, el final de *Tachas* parece, sólo parece, inconexo: como si fuese un corte abrupto o la fugaz inclusión de otro plano que sirve para culminar el relato. El narrador hace un salto apresurado para llegar a una conclusión: un pasaje en que se repiten los fonemas [ll] y [v] al evocar la lluvia: “Ya estoy en la calle, la llovizna cae, y viendo yo la manera como llueve, estoy seguro de que a lo lejos, perdido entre las calles, alguien, detrás de unas vidrieras, está llorando porque llueve así”⁹⁷.

¿Cómo interpretar esto? Con base en las digresiones que recuperan al *Quijote* y al *Persiles*, sugiero ver esta aliteración como algo motivado, coherente con las ideas expuestas sobre la naturaleza y el mundo: llueve en el relato y en la forma de éste, en la voz y en el contenido. Recupero un fragmento ya citado de *Tachas*: “El agua hace bien, perfectamente, siguiendo la cuesta, sin intentar subir. De esta misma manera, parece que lo resolvió Cervantes, no en *Persiles*, que era un cuerdo, sino en *Don Quijote que es un loco*”⁹⁸.

La aliteración, además de recordar el juicio sobre el agua, fusiona a la voz narradora con el mundo diegético que a través de ella se representa: el cosmos del relato y el narrador se hacen uno en la lluvia. De ahí que podría entonces pensarse que se ha dado una vinculación, una suerte de conciliación entre personaje y entorno: un entendimiento, una *correspondencia*.

⁹⁷ *Tachas*, op. cit., p. 26. El énfasis es mío.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 14.

La digresión de las primeras páginas da coherencia y sentido al final del cuento, pues el individuo, para abandonar las tensiones que le provoca la reflexión sobre cuál es el rumbo vital correcto, se abandona a la emulación del agua. Como en la *plaquette*, pero con nuevos y precisos procedimientos que en su momento analizaré, la digresión sigue siendo clave de sentido en los relatos de *El Señor de Palo*.

El estilo digresivo, observaremos a continuación, no sería valorado o comprendido tan fácilmente en su época, salvo por los Contemporáneos. Eso, como veremos, desilusionó particularmente a Hernández, aunque no por ello dejó de escribir y seguir ahondando en sí mismo como narrador. El poeta y ensayista optó por ser consecuente con su forma de narrar y configuró con base en la digresión uno de sus relatos más importantes, genuinos y estéticamente logrados: “El señor de palo”, con el que titula el conjunto.

Desde *Tachas*, Hernández fue el escritor de una prosa sin duda diferente de la convencional y, aunque favorecida por no pocas publicaciones, fue apreciada por pocos. Entre 1928 y 1932, el autor vigorizó un estilo que en nuestro tiempo resulta muy atractivo y sugerente. Comenzando con *Tachas* la mirada de Hernández descompone la simulada unidad del mundo y se instala en sus desarmonías, sus componentes disgregados, sus fracturas, sus anomalías, para proponer conexiones más íntimas desde lo ínfimo.

Int(f)imidad. Ahí radicaría —cuatro años después— la fuerza estética de la prosa de *El Señor de Palo*. Esa fuerza llega a nuestros días con una extrañeza encantadora, pues acusa un proyecto estético que representa al ser humano más valioso e ígneo: al hombre que contempla, imagina, siente, piensa y sueña. Entonces comprende.

III. 2. *El Señor de Palo*: un proyecto literario

*Hay escritores que se aprecian y se admiran
y hay escritores a los que tenemos que dar las gracias,
porque sus libros dejan una marca en nuestra vida,
abren una ventana a una realidad nueva o, más aún,
a un mundo en el que nos reconocemos, en el que se descubren
y se reencuentran —con mayor claridad— los propios fantasmas,
las propias esperanzas.*

Claudio Magris, “Un mundo que se desmorona y resurge”, 1994

¿Cómo era el Efrén Hernández que escribió *El Señor de Palo*? Hay cuatro publicaciones que pueden arrojar luz sobre el autor de ese volumen: el ya mencionado epílogo de Salvador Novo a *Tachas*; el comentario-respuesta de Alfonso Gutiérrez Hermosillo (1929) en la revista *Bandera de Provincias*, otro texto de Salvador Novo a Hernández publicado en *El Universal Ilustrado*, también de 1929, y, por último, el comentario de Xavier Villaurrutia a *El Señor de Palo* que aparece en la revista *Examen* (1932).

En los tres comentarios a *Tachas* se enaltece la capacidad artística del joven de veinticuatro años, una voz original que no se deja influenciar por las modas literarias provenientes de Europa, específicamente de Francia: “no ha contraído la literatura francesa”, dice Novo en su epílogo. Porque Hernández es joven, no tiene la experiencia de la urbe, tampoco cuenta con acceso a librerías, se ha dedicado a trabajar en “boticas”, a estudiar la jurisprudencia, y “porque vive en una casa de huéspedes” (detalle éste que, según entiendo, acusa la modestia con que casi todos sus conocidos le definen). Lejos de las tendencias estéticas nacionales, “ha escrito lo que ha querido, sin gritar, sin buscar notoriedad y con la misma inocencia con que saluda a las personas a quienes no conoce”⁹⁹.

⁹⁹ Salvador Novo, “Epílogo a «Tachas», Efrén Hernández, *Tachas*, *op. cit.*, p. 29. También consignado en *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 497.

Tales características provocan la “admiración más ferviente” en el miembro del “grupo sin grupo”, quien escribió: “Ninguno de mis amigos ni de mis ex amigos es capaz de escribir así [...] Por él he recobrado la esperanza y la fe”¹⁰⁰. Desde que se publica la primera crítica sobre la narrativa hernandiana se habla de un particular potencial destinado quizá a abrir nuevos caminos estéticos. Se puede aducir entonces que fueron muy altas las expectativas creadas alrededor del joven autor de *Tachas* durante el periodo de preparación de *El Señor de Palo*. En su comentario, acaso de tono más sobrio, Alfonso Gutiérrez explica que hay que tomar distancia frente a lo dicho por Novo:

Desde luego una gran virtud: exacto sentimiento de las formas vivas en el arte, sin la deformación que causa todo lo nuevo externo. Es cierto que el estilo, harto en flor –flor acaso pequeña– aun [*sic*] no deslumbra. Por eso se ha dicho que la opinión de Novo –su padrino– es de una injusticia encantadora: por la suave promesa y por el desenfado. [...] Sea [Efrén Hernández] vértice y clavo de una necesaria intervención total y concorde de las posibilidades humanas que fabriquen la escala del nuevo clacisismo [*sic*]¹⁰¹.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹⁰¹ ALFONSO GUTIÉRREZ HERMOSILLO, “Examen de libros: Efrén Hernández, *Tachas*”, art. cit., sin número de página. Hay, acaso, dos posibles fuentes para ese “nuevo clacisismo” de acuerdo con las “formas vivas” que menciona Gutiérrez poco antes. La primera: el comentarista puede estar siguiendo a JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, para quien “lo vivo es la característica de la verdadera poesía en todas las épocas, sinónimo de lo «clásico», tomado ese concepto en un sentido general, no como lo antirromántico, sino como lo opuesto a lo clacisista o académico, al peso muerto de la tradición. «Clacisismo: perfección viva»; «Clásico es únicamente vivo», dice [Juan Ramón Jiménez] en sus aforismos”. Cf. ALFONSO GARCÍA MORALES, “Juan Ramón Jiménez, crítico de José Asunción Silva: sus anotaciones manuscritas”, en *Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2010, p. 127. http://institucional.us.es/revistas/philologia/8/art_10.pdf, consultado el 25 de octubre, 2014. La segunda fuente probable del “nuevo clacisismo” se encuentra en la correspondencia entre Alfonso Gutiérrez Hermosillo y XAVIER VILLAURRUTIA, donde se observa la marcada influencia del segundo sobre el autor de la nota sobre *Tachas*. En una carta fechada el 21 de noviembre de 1929 se pueden revisar algunos de los temas que importaban en esos años a los literatos: la definición de ‘clásico’ estaba en el aire. Villaurrutia expone: “Los románticos, escribe un amigo mío, dejaron que sus musas escribieran por ellos. Los simbolistas, digo yo, dejaron que sus lectores leyera lo que ellos mismos no habían escrito. Un espíritu moderno no cree decir más de lo que se propuso: y por esta misma modestia se produce el milagro y dice siempre más: es un clásico”. Xavier Villaurrutia, “Correspondencia con Alfonso Gutiérrez Hermosillo”, en *Obras: poesía/ teatro/ prosas varias/ crítica*, prólogo de Alí Chumacero, recopilación de textos por Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider, bibliografía de Xavier Villaurrutia por Luis Mario Schneider, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 868. Así, la nota de Gutiérrez puede interpretarse desde dos aristas: 1) El “nuevo clacisismo” se refiere a lo vivo que puede estar un texto a lo largo del tiempo, a su pervivencia (siguiendo a Juan Ramón Jiménez pues, según Villaurrutia, Gutiérrez fue un lector asiduo de Juan Ramón Jiménez); puede pensarse que Gutiérrez sugiere que la obra del guanajuatense estará viva a lo largo de mucho tiempo y que es nueva porque recién ha visto la luz en la *plaque*; de ahí el concepto ‘nuevo clacisismo’. 2) El “nuevo clacisismo” quizás evoca el concepto que Villaurrutia expone meses después en su epístola, pero que tal vez ya era conocido por Gutiérrez (los grupos de *Bandera de Provincias* y de *Contemporáneos* mantuvieron una íntima comunicación, como se aprecia en la correspondencia citada). Me resulta difícil adoptar una postura al respecto; aquí me limito a manifestar los posibles nexos que convoca la nota de acuerdo con la época de su publicación y las discusiones que tuvieron lugar en los años cercanos a ésta.

Según Gutiérrez, Hernández no muestra en su primer texto publicado “la deformación” que ocasiona lo “nuevo externo”, y por ello se le encomienda ser un punto por el cual asome un “nuevo clasicismo”, pues a decir de Gutiérrez no se nota que Hernández haya tenido modelos europeos modernos o contemporáneos, aunque es claro que los tuvo y que los leyó (como cala, recuérdese la relación estilística con Sterne), sólo que pudo “esconder” los rastros de tales lecturas. En la opinión de Gutiérrez, Hernández supuso una punta de lanza para un periodo estético fresco, pero que al mismo tiempo miraría hacia atrás.

Colofón de esta triada crítica sobre *Tachas* es, sin duda, el comentario intitulado “Un nuevo talento que surge: Efrén Hernández”, de la autoría —una vez más— de su “padrino”. Resulta significativo que la primera mención de la escritura hernandiana se asocie a su experiencia vital: “Estudia Jurisprudencia, tiene 20 años y nació en León, Guanajuato. Ocasionalmente *escribe lo que le ocurre*, pero principalmente dibuja y hace caricaturas”¹⁰². Otra seña de identidad estética: la autoficción o, como se le denominó, el “habitante” hernandiano, estrategia narrativa que vuelve sobre la vida del autor.

Salvador Novo insiste en la impermeabilidad estética del guanajuatense: “No es su menor cualidad la de una bien cuidada ignorancia, que lo asemeja a un campo virgen y fértil, que no ha menester de

¹⁰² Salvador Novo, “Un nuevo talento que surge: Efrén Hernández”, *El Universal Ilustrado*, año XII, núm. 615, 21 de febrero de 1929, pp. 17, 53. El énfasis es mío. Si bien la nota de Gutiérrez Hermosillo es posterior al texto publicado en *El Universal Ilustrado* (julio de 1929), se buscó destacar el entusiasmo del miembro de los Contemporáneos ubicando la nota de *Bandera de Provincias* en medio de las opiniones de aquél. Lo anterior por dos razones: los importantes rasgos estéticos que encuentra el que fuera miembro de la Academia Mexicana de la Lengua en Efrén Hernández y la relación que aquél encuentra entre la vida del autor de *Casi sin rozar el mundo* y su obra narrativa. Asimismo, el comentario de *El Universal Ilustrado* es posterior al epílogo de “Tachas”, pues en el primero se hace referencia al cuento impreso: “*Tachas*, primer relato de Efrén Hernández, ha visto la luz en una bella y corta edición”. *Ibid.*, p. 53. En otro tenor, con respecto a las caricaturas que menciona Novo, es cierto que Hernández era dibujante aunque no haya estudiado alguna disciplina relacionada con ello. En el archivo personal —que se ha podido consultar en el domicilio de los hijos del autor para esta tesis— hay un par de dibujos en que se nota la intuición artística y el talento que el escritor tuvo para jugar con la sombra y el blanco. Ello se aprecia claramente en un dibujo en que se representa a un hombre con un perro que le lame la mano; aparece éste en el análisis de “Un gran escritor muy agradecido”. El otro boceto es el rostro de una mujer, también sombreado con empeño y talento (se muestra en el capítulo cuatro). En esa imagen lo que llama la atención es la supremacía de los ojos, elemento que también es de altísima relevancia en la narrativa completa de Hernández.

abono alguno, de ninguna influencia contemporánea para acendrar el «gusto» inefablemente moderno, vivo y personal de sus narraciones”¹⁰³.

A esto se agrega el rigor autorial, el oficio con que Hernández vuelve a sus cuentos una y otra vez hasta quedar satisfecho con su creación: “Cada uno de los «escritores jóvenes» aceptados por tales del grupo mutuo, sabe dolorosamente bien el trabajo y la fatiga que le ha costado castigar su romanticismo inherente, y, en fuerza de calcas y ejercicios, producir a los 10 intentos la flor artificial de un relato decente”¹⁰⁴.

La modestia que se destaca en el epílogo de Novo, representada por el lugar en el que vivió el autor de *Hora de horas* (1936), se matiza desde la paciencia y la humildad que Hernández adopta como escritor luego de la publicación de su *plquette*: “No le corre, afortunadamente, prisa alguna, como a la lluvia por humedecer fugitiva y ruidosamente el asfalto. Su manantial no ha de agotarse por un silencio que él es el primero en observar”¹⁰⁵. Pero el mentor no pierde la fe y una vez más aparece la esperanza que según Novo se encarna en Hernández: la renovación de la narrativa mexicana de la primera mitad del siglo XX. Expectativa no pequeña, sobra decir:

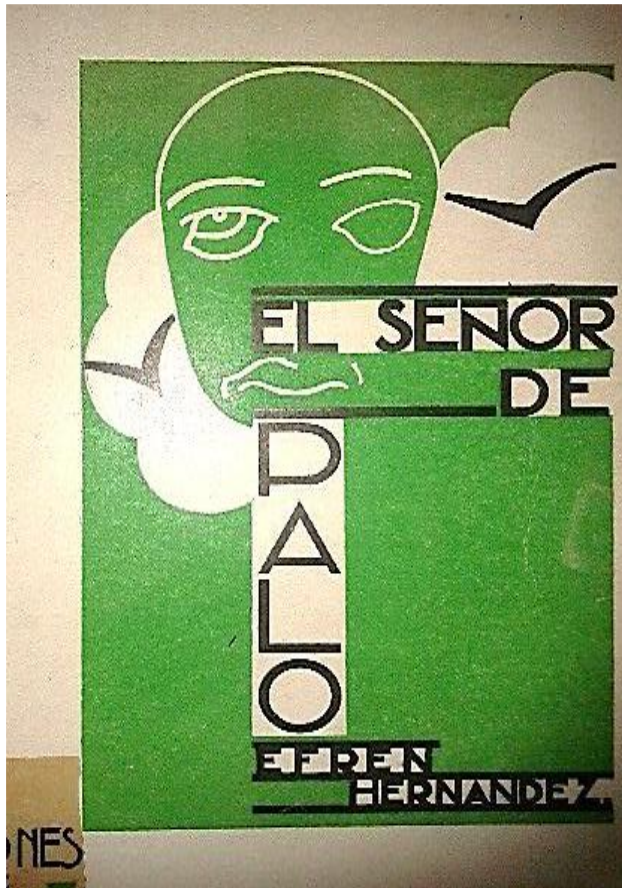
Después de sus 20 años vendrán sus 25 y sus 30 y *Tachas* no habrá sido sino el prelude de la verdadera obra mexicana que se ha aguardado tanto tiempo y que si una generación oficial ha creído ver en *Los de abajo*, tenemos derecho a esperar que otra, menos ofuscada por las ideas y los prejuicios de que sólo aquellos relatos y aquellos cuadros que contengan fusiles son «representativos de la ideología revolucionaria», habrá de reconocer su espíritu en el de Efrén Hernández y habrá de hacerle justicia¹⁰⁶.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ *Idem.*



Julio Prieto, 1932. Portada de *El Señor de Palo*.
Biblioteca Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México

No debemos confiar totalmente en esta opinión de Salvador Novo. Quizá favorece la prosa de Hernández porque se acerca mucho en estilo, técnica y estructura al proyecto estético-narrativo que desarrolló el “grupo sin grupo” —lo que se conoce con el nombre de ‘novela lírica’— con obras como *Novela como nube* (Gilberto Owen, 1925), *Dama de corazones* (Xavier Villaurrutia, 1928), por poner dos ejemplos. De ahí que Novo adopte como contraejemplo un icono de lo que se conoció como ‘la novela de la Revolución’: *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela¹⁰⁷.

Lo cierto es que el Novo lector halla en Hernández características que definirán la obra completa de este último: la humildad, la inocencia, la timidez, el rigor en cuanto a la creación y corrección literarias, la autoficción y, más importante aún, un talento y una inteligencia poco comunes, además de su “«gusto» inefablemente moderno”.

Tales características, en suma, configuran el espejo donde, hacia 1932, el escritor que prepara *El Señor de Palo* se miró¹⁰⁸. Imagen que se antoja interesante, pero que sobre todo configura un personaje

¹⁰⁷ Se dijo ya en las primeras páginas de esta investigación que frente a los cuadros épicos que presenta la novela de la Revolución, Efrén Hernández configura historias cotidianas, alejadas de la lucha. Presenta así un México otro. Este México que se aprecia en el *corpus* narrativo del nacido en León funciona perfectamente para elevar lo que Yanna Hadatty denomina como “la pequeña historia común sobre la gran Historia nacional”. Con base en “Unos cuantos tomates en una repisita” (*Fábula. Hojas de México*, número 1, enero de 1934) la investigadora da cuenta de cómo Hernández se desentendió de esa épica revolucionaria en pos de lo que ocurría lejos del campo de batalla. Sin duda esa lectura puede ampliarse a muchos de los relatos de Hernández. *La ciudad paroxista*, *op. cit.*, p. 88.

¹⁰⁸ Un indicio claro del “gusto inefablemente moderno” de Hernández es la portada de *El Señor de Palo* (arriba). Octavio Novaro (México, 1910-1991), diplomático, profesor en leyes, poeta (miembro del grupo *Taller*) y editor

literario en particular y muestra el fenómeno que ha de sustentar muchas —si no todas— las narraciones de Hernández: la *imagen* del personaje solitario, humilde e inocente, pero a su vez reflexivo, inteligente, exigente con su forma de narrar y pensar. Ese “personaje” que Novo acierta en describir es Efrén Hernández, la persona que, se dijo anteriormente, se lleva a la ficción, y se autorrepresenta en sus cuentos. En la triada de comentarios citada podemos hallar una suerte de “presentación” de Efrén Hernández, una descripción de lo que serán obra y autor perennemente.

Quizá ello se debe a que, como se dijo en el capítulo II, siempre que se lee a Hernández se adivina la presencia del hombre que plasmó la tinta sobre el papel: en esta narrativa en particular se difuminan los límites entre la persona y el personaje y en ello se halla la semilla de un estilo. Así pues, autor, narradores y personajes se parecen mucho en los relatos del joven que escribe su primer libro de cuentos. Hernández no modificará esa actitud estética, antes bien la desarrollará y reforzará en su proyecto inmediato. Recuperar la identidad del personaje literario solitario cuando no desamparado, humilde, inteligente y talentoso fue quizá la mejor manera de ser fiel a sí mismo y consolidar su incipiente estética: Novo y Gutiérrez dieron en varios clavos. Nada como la honestidad para configurar un estilo singular. Hay en ello una apuesta filosófica y una propuesta estética: yo pienso así, yo narro así.

Antes de darse a conocer *El Señor de Palo*, como hemos visto, Hernández únicamente había publicado cuatro textos: el paradigmático *Tachas*, dos textos en la revista *Fhanal* (“Trenzas” y “Unos

(cofundador de la editorial Novaro y *El Popular*) y amigo íntimo del guanajuatense, fue quien cuidó de la edición, según se explica en el colofón del libro. Dada la cercanía entre Novaro y Hernández, muy probablemente se permitió a éste elegir la portada de su primer libro o, por lo menos, dar su aprobación a la propuesta. Esa bella portada estuvo a cargo de Julio Prieto (México, 1912-1977), reconocido pintor y escenógrafo mexicano que en 1932 apenas tenía veinte años. Tuvo a su cargo la ilustración de varios textos en la Oficina de Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública y también fue profesor en la Escuela de Artes del Libro. Se le conoce más por las escenografías que diseñó para el Instituto Nacional de Bellas Artes entre 1948 y 1960. Este artista se encargó de ilustrar también los *Cuentos* (S. E. P., 1941) de Efrén Hernández. Llama la atención que el rostro de la portada de *El Señor de Palo* muestre un ojo abierto y uno cerrado. En las ficciones de todo el libro, como se verá, el escritor habla tanto del ojo que contempla cuanto del ojo que se cierra para mirar en el interior de los protagonistas; puede decirse por lo tanto que Prieto logró captar buena parte de la esencia del libro en su ilustración. El sentido de la vista es parte crucial de la mayoría de las otras narraciones de Hernández. Julio Prieto también se encargó de los grabados en madera que adornan el comienzo de cada segmento de *Entre apagados muros* (Imprenta Universitaria, México, 1943).

cuantos tomates en una repisita”, en 1928), y el “Prólogo” a *El aula, etc.* de Renato Leduc (1929). En tres de las cuatro publicaciones hallamos ciertos rasgos que continuarán siendo cruciales en los relatos que se analizan en el siguiente segmento: la presentación de la persona que escribe, la humildad, el pensamiento en relación con la inteligencia y la búsqueda de originalidad¹⁰⁹. Así, la constancia de tales características se antoja programática con respecto a Efrén Hernández, el escritor.

Pero, ¿qué ocurre con *El Señor de Palo* en su contexto? ¿Cómo fue recibido cuando vio la luz en 1932, cuatro años después de *Tachas*? ¿Se conquista la consolidación estética que presienten Novo y Gutiérrez? Revisemos la nota publicada en *Examen* el dos de septiembre de 1932 por Xavier Villaurrutia. El futuro autor de *Nostalgia de la muerte* asegura que *Tachas* fue apenas una “divagación brevísima” sobre el significado de la palabra que da título a la *plaque* y que Novo fue víctima de un “entusiasmo juvenil” al alabar como lo hizo tal texto, aunque matiza: “Lo cierto es que desde entonces Salvador Novo y yo sabíamos que en Efrén Hernández había un naciente escritor de vocación auténtica”¹¹⁰. Villaurrutia reconoce en Hernández la “madera” del artista, elogio nada pequeño de quien se asumió y fungió como un lector riguroso. En esa nota nuevamente se identifica la autoficción hernandiana, y si tres personas que conocieron al guanajuatense lo resaltan, puede entonces decirse que algo hay de verdadero en ese rasgo estilístico:

Pocas veces se da el caso de una correspondencia tan exacta, de una calca tan precisa entre el autor y su obra, como en este de Efrén Hernández. Basta conocerlo personalmente para saber cómo son, cómo se visten y cómo hablan los tipos que aparecen en sus relatos; basta intimar

¹⁰⁹ En el “Prólogo” a *El aula, etc.* hay una suerte de presentación no sólo del libro de Leduc, sino también de Efrén Hernández. Con respecto a la humildad o *captatio benevolentiae*: “En general, no soy distinto del término medio de los hombres; tengo entre mí los lugares comunes, las debilidades, las flaquezas humanas”, RENATO LEDUC, *El aula, etc.*, s. e., Pachuca, 1929, p. 3. En lo que concierne a la referencialidad vital, en el mismo escrito leemos: “Yo salí de mi tierra creyendo que la Ciudad de México era el fin del mundo, que desde las azoteas de las casas de la orilla podían alcanzarse, con un palito, tunas del Popocatepetl; y que los maestros de la Universidad tenían platos de oro en la cabeza como algunas estampas de los santos. Mi mayor ilusión era saludar a Antonio Caso y tratar de tú a los estudiantes de la Escuela de Jurisprudencia. Pero el tiempo, maestro que sin saber ninguna cosa nos las enseña todas, con un modo de argumentar muy raro y muy lento, me convenció de que padecía algunos errores. Los estudiantes resultaron siendo unos pericos, más o menos verdes, y aunque en edad maduran todos los que no se mueren, rara vez pierden su color (de esperanzas)”. *Ibid.*, pp. 3-4. Recuérdese que el estudiante de *Tachas* se encuentra divagando en una clase de jurisprudencia: referencia clara hacia la vida del escritor.

¹¹⁰ Xavier Villaurrutia, “Efrén Hernández, *El Señor de Palo*”, art. cit., pp. 24-25.

con él todo lo poco que su timidez permite, para saber cuáles son los asuntos que preocupan a sus personajes en los entrecortados diálogos, en los menudos monólogos que desarrollan de un interior ovillo ante un lector que, si no es inteligente, dejará caer, aburrido, el libro que los contiene. Hablar con Efrén Hernández equivale a acompañarlo sobre la más delgada de las cuerdas flojas en la travesía más curiosa por encima de los temas que han sido la preocupación de los hombres de todas las épocas: el espacio, el tiempo, la verdad... Todo quisiera aprehenderlo con la razón y con la inteligencia y definirlo con las palabras. Unas veces pierde la esperanza, otras veces desespera a su interlocutor¹¹¹.

Digresión, timidez, desarrollo de “un interior ovillo”, demanda de inteligencia. Parece que el escritor logró su cometido, su encomienda, y se le reconocen rasgos valiosos. Además, Hernández se (d)escribe en su primer libro de cuentos. Poco lugar para la duda. Si la primera muestra (*Tachas*) sugería ya la correspondencia que Salvador Novo expresa, los cuatro relatos del libro llevan a Xavier Villaurrutia a declararlo sin dubitación. La lectura de esos textos, según el miembro de Contemporáneos, da para saber que “el autor se muestra más a menudo que se esconde”, pues Efrén Hernández, “también es, por momentos, un personaje”¹¹².

Y Villaurrutia va más allá. Describe los cuatro cuentos como “monólogos, mejor que relatos” y explica que “con el pretexto de las cosas más variadas, más simples, más fútiles, el autor se entrega a disociar ideas o a asociarlas”¹¹³. Advierte con muchísimo tino: “Los temas del libro son apenas nada [...] son los pretextos de un soliloquio muy delicado en el que se encienden relámpagos de aguda malicia alternando con penumbras de una inocencia encantadora”¹¹⁴. Culmina nombrando a Hernández un “fabricante de castillos en el aire”. Pocos epítomes más acertados sobre ese autor.

Se escudriñó ya la superficie del volumen de ficciones que vio la luz en 1932. Se observó cuál es la evolución estética de *Tachas* al primer libro de cuentos de Hernández y se hizo una revisión sobre el contexto en que se prepara *El Señor de Palo*. Asimismo, se vio la opinión de Villaurrutia sobre los altos valores literarios alcanzados por el escritor en su segunda publicación. Ahora se identificará

¹¹¹ *Ibid.*, p. 24.

¹¹² *Ibid.*, p. 25.

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ *Idem.* Recuérdese que Castellanos también destaca la inocencia de los personajes hernandianos.

desde la lectura crítica los elementos que establecen cierta cohesión entre los cuatro relatos de ese libro, sus *principios programáticos*: existen temas que serán inmutables en el proyecto estético hernandiano, *leitmotifs* que sugieren la configuración de una poética.

De entrada, hay que decir que el libro completo se afirma como un catálogo personal sobre el *pensamiento nocturno*: sus formas, sus cuitas, sus prioridades, sus posibles “detractores”, incluso sus posibles procesos, sin que se abandone totalmente el registro narrativo en favor del disquisitivo, o el lúdico por el erudito: leer *El Señor de Palo* es estar ante relatos, no ante tratados (“monólogos”, los denomina Xavier Villaurrutia).

Ocurre que el pensamiento de los protagonistas es fundamentalmente lo que se representa en los cuentos del libro. Cada narración ofrece una diferente perspectiva sobre cómo se relaciona la mente con los personajes, los ambientes diegéticos y con el texto en sí. El artificio más recurrente lo constituye la digresión: herramienta de suma eficacia para representar los distintos derroteros por los que deambula la psique de los personajes y narradores.

Efrén Hernández crea procesos mentales en los cuales el narrador no formula aún una distinción entre lo que quiere contar y aquello que en un principio sólo se relaciona tangencialmente con la anécdota. Pero, conforme el relato se desarrolla, esa materia tangencial va cobrando pertinencia, mucha pertinencia, sobre todo para la exégesis de cada narración y para entender qué pasa y sobre qué se reflexiona.

En “Un clavito en el aire” el autor desciende a lo profundo de la psique de su protagonista para explorar un proceso de creación fallido; en “Un gran escritor muy agradecido”, inspecciona la mente de un escritor solitario e ignorado por la crítica y el público y que encuentra compañía en un perro de la calle; en “Santa Teresa” sondea las ideas y ensoñaciones de una mente que lee, y en “El señor de palo” sigue el pensamiento de un narrador “en vivo” con todas las confusiones, pausas y digresiones que ocurren al contar algo.

Tal es la empresa estética en *El Señor de Palo*. El lugar central que se da al pensamiento en cada relato es lo que da cohesión a todo el volumen. Ello se logra por medio de cuatro constantes que serán desde esa segunda publicación los elementos poéticos de la obra total del narrador y poeta: el acto de cerrar los ojos, la ambientación noctívaga, el trabajo y el placer de la imaginación, y la insistente aparición de personajes que realizan trabajo intelectual: un profesor, un poeta, un anciano relator de historias paralítico y un hombre que busca ser el mejor escritor que haya existido.

La primera constante, por ejemplo, se usa en “Un clavito en el aire” para negar lo externo: el narrador-protagonista cierra los ojos y entonces sólo se queda con su pensamiento, que lo lleva hacia una definición del tiempo. En “Un gran escritor muy agradecido” Jacinto José Pedro clausura la vista del exterior y es así como se conoce por dentro; llega de esa forma ante la presencia de su interior antagonista, que se imagina como un ser oscuro lleno de odio. En “Santa Teresa”, cerrar los ojos produce el pasaje onírico-lúdico que lleva al protagonista a figurarse ser “un gato del pensamiento”, con todo lo que esto implica y sugiere. Por último, en “El señor de palo” cerrar los ojos conduce al extrañamiento del mundo, porque luego de tener los ojos clausurados, Domingo “puede ver” su propia historia, descifrarla y concluirla. Se trataría entonces de una suerte de umbral por el cual accedemos a los diversos meollos de cada cuento; es el signo y el síntoma de *la fusión entre contar y pensar*.

En cuanto a la atmósfera nocturna, ésta parece ser el ambiente propicio para el pensamiento, pues convoca la soledad, el silencio y la autocontemplación, rasgos esenciales para escudriñar y representar una mente en duelo consigo misma. Éste es el ambiente ideal para la lectura (“Santa Teresa”), la ensoñación (“Un gran escritor muy agradecido”), la narración (“El señor de palo”), y el tanteo erudito (“Un clavito en el aire”)¹¹⁵.

¹¹⁵ Un claro ejemplo de la ambientación nocturna es el comienzo de “Un gran escritor muy bien agradecido” citado antes: “No comenzaré hablando del día ni en toda la historia me ocuparé de él, porque voy a tratar asuntos que acaecieron de noche. [...] Por la noche, los blancos gatos de Angora, los amarillos, los pintos y los negros, se ven pardos, sean de Angora, de otra parte o de país desconocido, y así mismo los pardos. Quiero decir, que por la noche, la noche no se ve” (p.

El despertar de la imaginación es un resultado de la vida nocturna, silente, solitaria, y de un pensamiento que no se detiene, que *se obsesiona* con distintas ideas en cada uno de los relatos. En éstos existen imágenes oníricas o ensoñaciones que guardan una importante relación con la conclusión de cada relato: en “Santa Teresa” la imaginación se estimula por medio de la contemplación y de la lectura. En “Un gran escritor muy agradecido” la imaginación de un posible escenario de bonanza ocasiona que el protagonista se sienta en deuda con el otro personaje principal, un “perro golondrino”, y que tome una muy radical decisión. En “El señor de palo” el narrador se detiene a explicar(se) el proceso por el cual el ser humano imagina y las posibles consecuencias de la imaginación. En “Un clavito en el aire”, el protagonista conjetura que el viento es soplado por diversos diablos que buscan detener su empresa filosófica... y éstos lo logran.

La autoficción se hace presente en cada uno de los protagonistas de cada relato, como lo señalaron Novo, Gutiérrez Hermosillo y Villaurrutia: tenemos al estudiante que medra en pos de su economía en “Santa Teresa”; al escritor humilde, ignorado, en “Un gran escritor muy agradecido”; a un intelectual que se preocupa rigurosa y sistemáticamente por su forma de narrar en “El señor de palo”; y, por último, al autor que se sabe menospreciado, quien busca impresionar a su inexistente público, en “Un clavito en el aire”. Aparece lo que Manuel Alberca denomina como un “pacto ambiguo”, pues hay momentos y guiños de correferencialidad entre el narrador, el personaje y el autor¹¹⁶. Ciertos rasgos de la vida de Efrén Hernández se mezclan con la ficción y con el mundo interior de los personajes y,

25). Este segmento a todas luces metaficcional, nos presenta la relación entre el sentido de la vista y la noche, curiosamente recupera la frase paremiológica “de noche todos los gatos son pardos” para afirmar la postura: la ausencia de certezas durante las horas de sombras. El comienzo es eficaz porque no sólo presenta la ambientación nocturna, sino también da entrada a la vista, sentido por demás relevante en la obra completa de Hernández.

¹¹⁶ Manuel Alberca, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007. Este crítico, en diálogo con Serge Doubrovsky y Philippe Lejeune, propone, para casos en los que el lector no tiene claros los límites entre verdad biográfica (“factual”) y ficción, el término ‘autobioficción’. Los relatos del libro que estudio entrarían en esa categoría; sin embargo, prefiero usar el término de ‘autoficción’, por ser este último una categoría de análisis más fácilmente identificable entre los propios críticos. En el subcapítulo “El «habitante» hernandiano” se problematizó ya ese rasgo de la narrativa aquí estudiada.

como nota Villaurrutia, el estilo digresivo acusa el modo de exponer y conversar del guanajuatense, pues en esas narraciones “el autor se muestra más a menudo que se esconde”¹¹⁷.

Como se dijo en el capítulo II, la autoficción hernandiana retoma la vida de quien escribe, pero a su vez la transforma en algo lúdico, que da paso a la crítica. En las ficciones de *El Señor de Palo* no deja de ser también un rasgo *liminar* como el acto de cerrar los ojos y la ambientación nocturna, pues nos sitúa entre la vida y la ficción. Tal vez esa identificación entre autor y narrador o personajes principales se debe al estilo hernandiano mismo, que parece hacer señas a la lírica del propio escritor (recuérdese que Hernández cultivaba también el arte del verso) por la impronta personal y de poesía que marca distancia con la ficción (además del final de *Tachas*, hay varios momentos de “El señor de palo” que confirman esa aseveración). Octavio Paz, en una reseña de 1943 (“Efrén Hernández, *Entre apagados muros*”), reconoce el talento narrativo de Hernández, su estilo personal, de la siguiente manera:

Era conocido y estimado como uno de los pocos cuentistas mexicanos de valía. Su prosa, divagatoria y como escrita en una vigilia que ya el sueño empieza a inundar, un poco boba en apariencia, *rica en poesía* y en burlas, continúa la tradición de algunos cuentistas mexicanos. Micrós, más neto y amargo, más amigo de la realidad y de la concisión, es su antecedente más próximo. Pero en la prosa de Hernández *siempre hay un elemento lírico y personal que la hace difusa* y la aleja de la objetividad y la precisión dramática de Micrós. *La prosa de Hernández es una prosa de poeta, a pesar de su voluntario prosaísmo*¹¹⁸.

Micrós y Hernández. Desde diferentes puntos de apoyo —y con muy diferentes técnicas— ambos denotan una autoficcionalización, pero sobre todo observan, *contemplan*: he ahí el nexo. Hernández

¹¹⁷ Xavier Villaurrutia, “Efrén Hernández, *El Señor de Palo*”, art. cit., p. 25.

¹¹⁸ Art. cit., p. 255. El énfasis es mío. También está en Efrén Hernández, *Obras completas II, op. cit.*, pp. 500-502. Este texto fue asimismo recogido en Octavio Paz, *Miscelánea I: Primeros escritos*, tomo 13, Fondo de Cultura Económica, México, 1998. Micrós se ocupa de la crítica y la denuncia social (pensemos en *La rumba*, 1890-1891 y sobre todo en los *Cuentos del arrabal*, con grabados de José Guadalupe Posada, Secretaría de Educación Pública/Conasupo, México, sin año). Ya hemos dicho que a Hernández le preocupa más la vida que la denuncia; no obstante, es cierto que sus perspectivas y su estilo se parecen mucho a los de Micrós: ambos pulían con oficio y gran sentido estético sus vivencias y aunque Efrén Hernández se fije más en lo interior, sendos autores mezclan contemplación e imaginación. Micrós muestra una estética casi naturalista que se permite ciertos juegos de re-creación con lo vivido o la animación de objetos (como los dulces de “El caramelo”), mientras que Hernández pasa del referente real a un plano imaginario, ocasionalmente onírico. También es indiscutible que en los dos hallamos al observador y al poeta: las narrativas de ambos muestran personajes que se mueven en la pobreza y proponen reflexiones que hacen pensar en su autor.

contempla y poetiza, se apoya en imágenes y procedimientos líricos para dar fuerza a su prosa, es decir su narrativa parece “escrita en una vigilia que ya el sueño empieza a inundar”. Ángel de Campo, en cambio, observa y describe su contexto en los límites siempre críticos del relato y el periodismo (actividad que desarrolló con rigor).

En el primer libro de Efrén Hernández, narrar asume la forma de un diálogo, de una ceremonia que semeja ser una plática, pero que es esencialmente un soliloquio. El escritor postula cuatro maneras diversas de lograr una íntima y explícita relación con el otro (su lector) y consigo mismo: el reverso del narrador, el yo empírico que sabe a dónde quiere ir como escritor y que es modesto, tímido, respetuoso, profundo, enrevesado, y sobre todo inteligente, como notaron sus críticos. En cada ficción alternan el filósofo, el poeta, el narrador que ama sus creaciones y por eso se muestra estricto con su lenguaje, el entusiasta cómico. Uno puede dominar más que otro de acuerdo con el tema, pero siempre hay turnos para todos.

En su primer libro, Hernández se presenta como el narrador que estima y sospecha que la escritura es un acto de perfecta comunión, un acto de diversión y entendimiento —constantemente variable; así lo demuestran las disimilitudes entre los cuatro textos— que no se logra si no es por medio de la literatura, pues el autor siempre encuentra el momento para jugar, hablar y pensar en su lector. Todo ello desde sí mismo.

El proyecto de Efrén Hernández en *El Señor de Palo* parece haber sido el de formular un grupo de complejos y muy distintos aparatos de comunicación con el otro y consigo mismo: monólogos que son a su vez diálogos, por contradictorio que esto parezca. En ese libro, el autor blande la fuerza misma de la palabra y de la técnica narrativa para convocar un cúmulo de ideas que provocan cierta adhesión intelectual y sentimental por parte de su lector. Hay que ceñirse a esos atributos.

III.3. “¿Usted gusta? Vamos a leer”

*Veo a los hombres con el libro en la mano
casi como el gesto de nuestra época,
como en otra lo fue el gesto del hombre arrodillado
con las manos implorantes.*

Hugo von Hofmannsthal, “El poeta y este tiempo”, 1907

Todo se descifra

“Santa Teresa” es un cuento que le saca particular provecho a la primera persona plural, pues ofrece un mensaje que convence al incluir directamente al lector con cortesía y cordialidad en las actividades descritas. Éxito nada pequeño, pues gracias a esto se establece una relación gentil con el receptor para mostrarle que el pensamiento es el nexo entre el mundo de afuera y el orbe de dentro.

El protagonista-narrador es un estudiante que ha sido invitado por el dueño de la casa. El cuento completo se narra desde la mente de ese protagonista que brega con diversos temas; además, a través de aquélla, vemos el cosmos del relato, miramos incluso desde la percepción de otros personajes y hasta “leemos” un par de libros. El escolar observa a su alrededor el cuarto donde se le ha instalado: es “demasiado largo”, por sus “dimensiones desequilibra y lo pone a uno de mal genio”; entonces el personaje lanza esta idea: “pero quien lo hizo debió ser, a pesar de todo, muy inteligente, muy previsor y precavido, pues previéndolo todo, construyó una puerta y por ella puede uno salir”¹¹⁹. No es sólo que se juegue con la idea ‘puerta-vía de escape’ con ironía; también se juega con la obviedad y se coloca al lector desde la octava línea del relato en un discurso que busca la sorpresa en la norma, en lo habitual: la puerta como signo de inteligencia y precaución extremas.

¹¹⁹ Efrén Hernández, *El Señor de Palo*, Acento, México, 1932, p. 11. En adelante, cuando se cite de este libro, sólo se escribe el número de página entre paréntesis.

El lúdico elogio se refuerza porque hay un “centinela”, alguien que resguarda el cuarto de cualquier accidente. Es un “retrato de Santa Teresa de Jesús que cuelga de un clavito en la pared” (p. 12): “En un principio me pareció un retrato de familia. El retrato de una abuela o de una tía de Don Maurilio; *pero cuando me puse los anteojos nuevos*, hice un descubrimiento: descubrí su nombre” (p. 13; el énfasis es mío). Los lentes nuevos simbolizan un cambio, una mejoría de la vista, una adaptación para ver de nuevo. También figuran el acto de la contemplación: *ver con arte*, hacer de la vista un arte. Entonces pensamiento y mundo se relacionan más idóneamente y se puede definir a la persona que se representa en el cuadro: “descubrí su nombre”, dice el narrador¹²⁰.

En letras minúsculas, en la parte inferior del cuadro, está escrito ‘Santa Teresa’. Esa lectura del dato mínimo define al otro personaje y convoca una seña no pequeña: conocida como la santa de los escritores de habla hispana (nombrada así por la Iglesia en 1626), Teresa de Cepeda y Ahumada (España, 1515-1582) fue una persona por demás inquieta y juguetona que logró ser poetisa y mística. Asimismo, fue la fundadora de la orden de las Carmelitas descalzas (1650), que profesa desde su creación hasta hoy la soledad, la pobreza y el silencio como vías para alcanzar el estado de gracia. La humildad, se lee en su obra, es la condición *sine qua non* de la oración. Emblemática con respecto a esa virtud, su aparición en *El Señor de Palo* refuerza al personaje que Hernández quiso formular en su obra: alguien humilde, silente pero juguetón, y al tiempo preocupado por las cuestiones más eruditas. También, a lo largo de *Camino de perfección* (1562-1564) y del *Libro de la vida* (1560, según Otger Steggink) se observa una fuerte relación con la lectura:

Y como ya el Señor me había dado don de lágrimas y gustava de leer, comencé a tener ratos de soledad y a confesarme a menudo y comenzar aquel camino, tiniendo aquel libro de maestro. [...] Ésta era mi manera de oración: si pensava en algún paso [de la Pasión], le representaba en

¹²⁰ ELIZABETH HOCHBERG explica sobre este cuento: “En «Santa Teresa», el narrador contempla por primera vez un retrato de la santa del mismo nombre y hace una *re-lectura* deliberada de éste, que sirve para afirmar que toda interpretación artística depende del punto de vista del observador”. *La éfrasis en los cuentos de Efrén Hernández*, tesis citada, p. 13. El énfasis es mío. Recuérdese que las pinturas también se leen, hay métodos para hacerlo. La interpretación que el personaje hace del cuadro responde, como expresa Hochberg, a una “re-lectura”, lo que confirma la tesis del presente análisis: la lectura es un ejercicio esencial en el relato.

lo interior aunque lo más gastava en leer buenos libros. [...] Jamás osava comenzar a tener oración sin un libro¹²¹.

Quizá por eso la referencia hernandiana a esta escritora para quien la lectura fue más importante que la propia escritura¹²². Llama la atención un pasaje digresivo en el que el propio cuadro de la religiosa incita la reflexión del narrador: Santa Teresa está ahí para cuidar, vigilar como “un centinela”, el ambiente del cuarto:

Pero ella no cumple bien su cometido, pues está distraída contemplando quien sabe qué cosas en el cielo¹²³. ¿Un astro? No, el cielo está nublado. ¿Un angelito? No, [...] porque los angelitos están más allá de las estrellas, y Santa Teresa no ve a través de un catalejo. Más bien puede que ser que esté mirando un globo (p. 12).

Sobre esos juegos de perspectiva donde lo sagrado se mira desde una óptica lúdica, Yanna Hadatty explica: “La mirada infantil –una de las conquistas de frescura que Ortega admite al arte nuevo–, así

¹²¹ Con “aquel libro de maestro” se refiere a la *Tercera parte del libro llamado Abecedario Espiritual*, del franciscano Francisco de Osuna (primera edición: Toledo, 1527). SANTA TERESA DE JESÚS, *Libro de la vida*, Castalia, Madrid, 1986, capítulo IV, séptima, octava y novena partes, pp. 118 y 121. Como a Don Alonso Quijano, los libros de caballería que leía con su tío afectaron a la monja (por lo menos, dice, le alejaron de la santidad), así que decide ir hacia los “buenos libros”, que son los manuales de oración. A decir de ella misma, es gracias a tal decisión que alcanza la santidad. Ver *Ibid.*, pp. 111-112 y ss. En otro momento de su *Libro de la vida* cuenta: “Como comencé a leer las «Confesiones» [de San Agustín], pareceme que me veía yo allí. Comencé a encomendarme mucho a este glorioso Santo. Cuando llegué a su conversión y leí cómo oyó aquella voz en el huerto, no me parece sino que el Señor me la dio a mí, según sintió mi corazón. Estuve por gran rato que toda me deshacía en lágrimas y entre mí mesma con gran aflección y fatiga”. *Ibid.*, pp. 171-172. Llama la atención que la autora use la experiencia lectora como un tema principal en la relación de su vida. Se esconde ahí otra representación de quien lee, como se verá en el cuento que aquí se analiza.

¹²² Podemos identificar a Santa Teresa con la travesura o la actitud lúdica, pero también con la humildad, el silencio, la pobreza, la soledad y la escritura; rasgos éstos que definen a la mayoría de los protagonistas hernandianos no sólo en *El Señor de Palo*, sino en toda la narrativa de este autor. Gesto revelador, el que Hernández abra su primer libro con la santa de los escritores como insignia. Guiño enorme que se hace evidente sólo con la lectura del título del cuadro. Otro nexo de Hernández con la obra de Santa Teresa es el estilo digresivo, particularmente en *Camino de perfección*. La carmelita “no deja de verse interrumpida a cada paso por incisos, exclamaciones y digresiones amplias, cual si la narración no fuera más que un pretexto para verter enseñanzas”, nos dice JOSÉ MARÍA AGUADO en la “Introducción” de *Camino de perfección*, Ediciones de La Lectura, Madrid, 1929, p. XVI. Ya en el texto teresiano se lee, por ejemplo: “No sé lo que comencé a decir, que me he divertido [desviado; no es que la religiosa muestre un humor festivo]; y creo que lo ha querido Dios, porque nunca pensé escribir ésto”. *Ibid.*, cap. II, p. 25. Este segmento también es iluminador en el tenor: “Mucho me he divertido. Quiero tornar a lo que decía, que creo que era decir qué es oración mental y contemplación. Impertinente parece, mas para vosotras [las monjas que leen su manual] todo pasa. Quizá lo entenderéis mejor por mi grosero estilo que por otros elegantes”. *Ibid.*, cap. XVIII, p. 144. Con Efrén Hernández ocurre algo similar: se comprende mejor un tema filosófico en su “grosero estilo” digresivo que en un sesudo ensayo de otro posible autor.

¹²³ En la mayoría de las diferentes representaciones de Santa Teresa ella aparece con la mirada hacia arriba, con un gesto implorante o de oración. Escribiendo, pero, cosa curiosa, mirando hacia el cielo; como si en las alturas se le presentara el discurso que, podría suponerse, se le dicta.

como la situación de huésped que viene de lejos, de la ciudad al campo, y la poca familiaridad con el espacio y los objetos que lo enmarcan, dotan al relato de sencillez y extrañeza”¹²⁴.

Como los buenos juegos, el cuento se construye con aparente “sencillez” y una desconcertante “extrañeza”, como explica la crítica. La imaginación y el juego forman parte esencial de la contemplación-interpretación que el narrador hace del cuadro. Santa Teresa, en la pintura referida, no mira hacia el cuarto —obligación que según intuye el personaje le corresponde al “centinela”—. Ello provoca una exégesis por parte del protagonista en la que la imaginación, o más bien la ilimitada libertad de ésta, es la herramienta primordial: las opciones varían, pero lo que llama la atención es el orden mental, la exposición tan imaginativa de las razones por las cuales no puede ser que la santa mire un angelito: es que ella “no ve a través de un catalejo. Más bien *puede ser que* esté mirando un globo” (el énfasis es mío). Las tres posibilidades, dos canceladas y una abierta, son a la vez actos de interpretación y de imaginación osada, franca, desenvuelta. Un acto de lectura libre llevado a cabo por alguien que retoza y contempla: el personaje se relaciona con el cuadro desde la exégesis y la fantasía lúdica, al margen del sacrilegio, pues se sabe que la mirada hacia arriba en la representación de los santos implica la contemplación del plano divino, un nexo deífico. Sin embargo, no hay siquiera burla. Sólo juego.

Con ese breve recreo digresivo Hernández sugiere que la interpretación tiene más que ver con la imaginación de lo que se reconoce, que la lectura del entorno puede ser también un acto chusco y, más importante, que la imaginación no es un proceso escindido de la realidad durante el cual el individuo se aleja de su entorno; más bien Hernández los relaciona por medio del placer de quien ensueña. El autor, en fin, nos ofrece la lectura jocosa como instrumento para estudiar el entorno del personaje. Ésa puede ser una importante sugerencia del cuento: la digresión como recreo. Ante lo sagrado y el estudio del entorno, el autor parece sugerir que se observe con rigor, con obsesión cognitiva, pero también que

¹²⁴ *Autofagia y narración, op. cit.*, p. 91.

hay que permitirse el juego, el placer de imaginar. Entonces, quizá, se pueda ver al mundo de otra manera. Eso parece ser el santo y seña del cuento.

Así, todo es susceptible de interpretación, *todo se lee* (bien con actitud rigurosa, o bien con alegría); hasta lo que no está ahí (lo que ve la santa del cuadro, pero no nuestro narrador) o lo que aparece con intermitencia. La interpretación juguetona continúa incluso cuando, de un dato pequeño (“del pronombre posesivo” del nombre de Santa Teresa *de* Jesús), se deduce “que no es persona libre y que su dueño es Jesús” (p. 13). La deducción es el resultado de la lectura, es un proceso análogo a la interpretación. La sugerencia escondida en esa acción es que, por más mínimo que sea, hay que *leer* cualquier elemento a la vista. Por eso la breve acotación sobre el pronombre¹²⁵.

Cuando el personaje duerme, zumba un mosquito y lo despierta. “Afortunadamente aquí hay autores clásicos, mejores que el bromural para el insomnio. Al abrir el libro sucede una increíble cosa. He topado con la historia de la tantas veces mencionada Santa Teresa de Jesús. Antes dije: vamos a dormir. Ahora digo: ¿usted gusta? Vamos a leer.” (p. 15). El poco probable suceso de hallar a la santa tanto fuera del libro (en el cuadro) como dentro del mismo hace énfasis en lo fortuito, pero sobre todo marca una relación entre el texto leído en la diégesis y el entorno del protagonista.

Entonces viene el gozo que desemboca en una nueva invitación a la “lectura” intradieética (“Vamos a leer”) para nosotros, lectores, con la cordial fórmula hacia el narratario ‘¿usted gusta?’. Como se dijo, tal procedimiento discursivo establece con gentileza, fuerza y precisión el ámbito de la lectura nocturna, aquella que si no trae el sueño, por lo menos comporta potencialmente cierto placer que ha de combatir las cuitas del desvelo.

¹²⁵ También, el protagonista se acerca a un libro y lo revisa: “La narración es dulce, milagrosa, transparente como el curso paulatino del Jordán. Y cuando murió Jesús, la tierra se llenó de sombra” (p. 14). Tal referencia a la sombra se usa para abandonar el tiempo de la lectura y volver ‘ahora’ a la actualidad del relato: “Ahora va noche [...] Nos estamos acercando al más estricto lindero de la noche. El reloj dice que faltan dos minutos para que sean las doce. Dejemos, pues, la historia y vamos a dormir” (p. 14). Nos movemos del relato leído al ambiente en donde se encuentra el protagonista. En medio, la noche, “lindero” que comunica lo que se lee con el mundo (diegético) en el que se lee. Para ello, también, se usa la primera persona del plural que formula una suerte de invitación: abandonar la historia e ir a dormir.

Noche en vela y lectura: espacios en que el pensamiento hace la luz, ilumina con fruición. Ambiente y actividad que estimulan la imaginación. Cuando representa al lector insomne de “Santa Teresa”, Hernández expone que leer es una actividad sugerente, solitaria y casi siempre fortuita. No explica qué significa leer, sino más bien presenta las condiciones requeridas y los efectos de hacerlo: cuál es el camino por el que alguien se acerca a (o encuentra) un libro, dónde se lee, para qué se lee, qué ocurre cuando se lee. Desde ese método no se produce forzosamente una definición del ‘acto de lectura’, sino más bien un relato *sobre* la lectura. Fin quizá menos pretencioso, mas muy ilustrativo.

Por medio del uso de la primera persona plural, del tono y la actitud cordiales, y de la evocación de una noche de desvelo, Hernández *sustrae* la práctica y la convierte en historia, en ficción, en diálogo, en esparcimiento. En síntesis, *la lleva al extrañamiento*, la hace visible en los puntos más pertinentes y la discute como “refugio frente a la hostilidad del mundo” (el insomnio, la soledad, incluso el mosquito son símbolos de dicha hostilidad) y como práctica excitante para el pensamiento¹²⁶.

¹²⁶ RICARDO PIGLIA, *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005, p. 29. El escritor argentino propone leer lo no-literario como si fuese ficción, tal es su propuesta al revisar “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (*Sur*, mayo, 1940) de Jorge Luis Borges: “Podemos leer la filosofía como literatura fantástica, dice Borges, es decir podemos *convertirla en ficción por un desplazamiento y un error deliberado*, un efecto producido en el acto mismo de leer. Podemos leer como ficción la *Enciclopedia Británica* y estaremos en el mundo de Tlön. La apócrifa *Enciclopedia Británica* de Tlön es la descripción de un universo alternativo que *surge de la lectura misma*. En definitiva, el mundo de Tlön es un *hrönir* de Borges: la ilusión de un universo creado por la lectura y que depende de ella. *Hay cierta inversión del bovarismo*, implícita siempre en sus textos [los de Borges]; no se lee la ficción como más real que lo real, *se lee lo real perturbado y contaminado por la ficción*”. *Ibid.*, pp. 28-29. El énfasis es mío. En “Santa Teresa” tendría lugar una especie de bovarismo: hay un “error deliberado” que esconde la intención de trastocar el espacio lector con el texto, con sus ideas, sus lógicas, sus conceptos e imágenes: establecer una nueva relación con el orbe a partir de cierta lectura. El protagonista de “Santa Teresa” lee y luego su mente se “contamina” y “perturba” por la lectura, pues se aprecian los efectos de la lectura en un individuo concreto. Sólo que en el relato que aquí se revisa se busca también aligerar un momento concreto. Siguiendo a Piglia, el bovarismo tiene lugar cuando el lector fusiona su visión de mundo con la que contiene el libro. Ese fenómeno tiene lugar en la diégesis del cuento analizado cuando el personaje se imagina ser un gato gracias a que leyó sobre esa especie animal en uno de los libros que toma para conciliar el sueño. En síntesis, en “Santa Teresa” se lee para enfrentar la noche en vela, hacer placentero el insomnio y combatir la molestia de estar despierto contra la propia voluntad. La lectura funciona para combatir las cuitas del momento narrativo que se describe en el relato. “Lo que me interesa señalar en el bellísimo final de «Tlön...» es algo que encontraremos en muchos otros textos de Borges: la lectura como defensa”. *Idem*. Sin reflexiones –y actividades lúdicas como las que implican la lectura y la imaginación– el ser humano estaría siempre insatisfecho en la reducción de horizontes que supone la vida cotidiana y sus leyes. En “Santa Teresa” la lectura defiende al protagonista del aburrimiento o de la ansiedad de no poder dormir, del zumbido del mosquito: son libros “mejores que el bromural para el insomnio”, explica el narrador en una cita anterior. Aunque la lectura supone sus propias e inesperadas cuitas, mismas que también explora Hernández en su cuento.

Se dijo aquí que todo en “Santa Teresa” se lee; de ahí la “sorpresa” y la adulación a quien tuvo la brillante ocurrencia de poner una puerta en el cuarto: la lectura, según se puede inferir por la proliferación de referencias que se hace a la misma, es también un acto que ejercemos sobre todo aquello que no está necesariamente en un texto: el entorno. Lo que ocurre es que Efrén Hernández lleva esa lectura al extremo. La interpretación del cuarto, de los objetos que lo conforman, esconde una propuesta: la lectura de la realidad *en demasía*; es decir, una lectura hecha deteniéndose en aspectos que sólo pueden apreciarse en la segunda, tercera o cuarta, aproximación, haciendo un esfuerzo por buscar cierto conocimiento alejado de lo convencional y lo automatizado: leer todo lo que alcanzan los ojos, incluso lo que creemos que ya entendemos o conocemos, he ahí su extrañamiento¹²⁷.

Se puede decir entonces que el protagonista es un lector que *descifra lo que ya creemos descifrado*. Alabar al que hace una puerta para una habitación no sólo es un acto lúdico-digresivo, también es un planteamiento sobre la relación con el mundo: hacer visible lo que ya no se ve, detenerse a verlo. Leer como santo y seña. Leer todo, incluso lo que creemos conocer hasta el acostumbramiento; leer mal, exagerando, jugando, para leer de verdad.

¹²⁷ “Un lector es también el que lee mal, distorsiona, percibe confusamente. En la clínica del arte de leer, no siempre el que tiene mejor vista lee mejor”. Ricardo Piglia, *El último lector*, *op. cit.*, p. 19. Quien se esfuerza en su lectura, quien se detiene, quien no confía en lo superficial, quien busca otras claves que no sean las convencionales, es, por lo general, quien lee mejor: aquél que halla claves “múltiples”; ésa es la apuesta de Piglia en esa argumentación: ver “descifrando”. El escritor argentino toma como ejemplo “El Aleph” (*Sur*, 1945) de Borges: “El objeto mágico del miope, el punto de luz donde todo universo se desordena y se ordena según la posición del cuerpo, es un ejemplo de esta dinámica del ver y el descifrar. Los signos en la página, casi invisibles, se abren a universos múltiples. En Borges la lectura es un arte de la distancia y la escala”. *Ibid.* pp. 19-20. En “Santa Teresa”, el planteamiento es detenerse a descifrar algo que no supondría importancia en la práctica: “Quien lo hizo [al cuarto del relato] debió ser, a pesar de todo, muy inteligente, muy previsor y precavido, pues previéndolo todo, construyó una puerta y por ella puede uno salir” (p. 11). Descifrar la puerta como signo de la inteligencia de quien la construyó puede parecer un guiño absurdo, lúdico, pero en ello se esconde la propuesta de “desordenar” el mundo diegético y “ordenarlo” —en palabras de Piglia— de acuerdo con el planteamiento “total” del relato herndiano: hay que leer todo para comprender mejor o, por lo menos, para comprender más, para “abrirlo a universos múltiples”, en sintonía con el autor de *Respiración artificial*. Leer en demasía puede ser leer mal para fines prácticos, pero si se busca el conocimiento o la multiplicidad, leer en demasía se convierte en un método adecuado: un arte de “distancia” y “escala”. Esa sugerencia en “Santa Teresa” rinde sus frutos.

Un lector perturbado

Leer es un arte. En “Santa Teresa”, la lectura supone huir de lo convencional para ver con una alegre mirada crítica: vivir la forma pura de la experiencia, ver con nuevos anteojos, como el narrador. Con asombro de extranjero, con extrañeza de quien está de visita (como el estudiante protagonista), aun en la cotidianidad. Sin embargo, leer no es siempre sinónimo de comprensión o armonía:

Después vienen unas ideas extravagantes. Dice [en el libro] que Santa Teresa de Jesús es una santa. —Un momento, señor escritor —le digo yo entre mí—. ¿Por qué dice usted que Santa Teresa de Jesús es una santa? Yo tengo el honor de conocerlas personalmente. Las santas son unas señoras que no se mueven nunca, que permanecen quietecitas en los nichos de los templos, o bajo los capelos de cristal en las rinconeras de las casas. ¿Cómo ésta puede ser santa si no se estaba quieta ni un momento? (p. 15)¹²⁸.

En este cuento la digresión funciona para comentar, para debatir, para desplegar lo que ya-no-se-ve con un tono agudo, gracioso. La controversia que el narrador expone es un fenómeno siempre al acecho: la mimesis que se juzga “mal hecha”; el antiguo problema de la representación y la

¹²⁸ Antes del segmento citado se incluyen unos versos: “Tantas idas/ y venidas,/ tantas vueltas/ y revueltas/ quiero, amiga,/ que me diga:/ ¿son de alguna utilidad?”. “La ardilla y el caballo”, el texto donde se hallan esos versos pertenece a Tomás de Iriarte. Éstos, según la lectura del prólogo al libro que nuestro protagonista lee, fueron escritos en honor de la monja mística. Me parece que hay en ese “corto circuito” entre lector y texto una antanaclasis (figura retórica en la que se usa el valor polisémico de una palabra: se repite el significante, pero en cada aparición el significado es distinto: ‘no siempre es rosa la rosa’). La palabra ‘santa’ bien se refiere a personajes religiosos o a sus representaciones en cerámica o cera. De allí el juego expuesto por el protagonista en su lectura del texto a partir de su “experiencia” del mundo; se juega a exigir que el texto contenga una perspectiva particular. Radicalizada, parodiada. Es asimismo la exigencia de que el escrito que se lee contenga la perspectiva del receptor. Los biógrafos de Santa Teresa resaltan la inquietud de la monja como un rasgo importante; parece que esta característica llamó la atención de Hernández. Esto se nota en la acotación sobre la puerta del inicio del relato: el que se pueda salir del cuarto parecería algo absurdo, pero precisamente refuerza la posibilidad de movimiento, de dar libertad a quien lo “habita” en el cuadro que allí se halla: la traviesa e intranquila monja. Así, puerta practicable y personaje (Santa Teresa) se vinculan gracias a sus características: una proporciona la posibilidad de salir y dar rienda suelta a la inquietud, la otra es reconocida por nunca quedarse en paz. Juntos, estos elementos convocan en el cuento la multiplicidad y la infinitud de posibilidades, rasgo que observamos a lo largo de la narrativa hernandiana. Por su parte, Yanna Hadatty explica sobre la cita de Iriarte: “La sección en verso de esta cita proviene, sin variaciones, de una historia del fabulista Tomás de Iriarte, «La ardilla y el caballo». El neoclásico compone la fábula sobre la jactancia de una ardilla frente a un caballo, al considerarse superior a él en agilidad. El fragmento aprovechado por Hernández corresponde a la respuesta del caballo que se introduce del siguiente modo: «El paso detiene entonces/ el buen Potro, y muy formal/ en los términos siguientes/ respuesta a la Ardilla da:/ ‘Tantas idas y venidas [...]», y sigue la cita completa. La moraleja que el ilustrado pone a su fábula reza: «Algunos emplean en obras frívolas tanto afán como otros en las importantes [...]». Moraleja ausente en Hernández que, sin embargo, podría funcionar para una crítica de época: pensemos en los sentidos que tiene la palabra obra, tanto en la acepción de acción como en la de escritura. Imaginemos a un adepto fanático del realismo, por ejemplo, que podría calificar de frívola esta historia de Hernández, frente a obras realistas «importantes». Por lo demás, este tipo de valoración textual negativa suele aparecer en otros cuentos del autor, de manera expresa”. Hadatty, *Autofagia y narración*, op. cit., p. 88. Tal “valoración textual negativa” que destaca Hadatty me parece, por parte de Hernández, más una *captatio benevolentiae*, un ardid retórico antes que una convicción.

interpretación. El protagonista-exégeta no es alguien que sólo recorre las letras —y su cosmos— en busca de sentido; puede ocurrir que también disienta. Él, como la santa, no se queda quieto ni conforme; antes bien se inquieta ante ciertos datos que provocan su curiosidad.

Así, la lectura en “Santa Teresa” no es un acto pasivo ni revisado por un solo lado. El pensamiento está alerta desde ese orden mental que lee en demasía: expone el corto circuito, la desavenencia entre una experiencia propia e individual del término ‘santa’ (ya como sustantivo, ya como adjetivo). Surge la digresión y transgrede. Entonces tiene lugar la lectura discrepante: diálogo que revela las bromas que permite el lenguaje, los equívocos posibles (tal vez preguntas que subyacen en él mismo y que sólo la lectura delata), las anfibologías, los conflictos (lúdicos en este caso) con respecto al uso de ciertos conceptos. La antanaclasis con la palabra ‘santa’ expone el fenómeno. Asimismo, lo hace la dicotomía ‘santa-persona inquieta’ que propone el narrador.

En esa cita vemos al escritor que descubre o revela, pues el protagonista del cuento se afirma como un lector explicativo: su relación con el lenguaje es desde la duda, la reserva, la cautela, la broma. Todo ello en una situación concreta de lectura. He ahí el sentido de la sorpresa que causa una puerta en el cuarto y de la admiración de que a Santa Teresa de Jesús le llamen santa. El pensamiento del narrador protagonista y el texto que lee entran en una breve, pero sugestiva y ocurrente disputa que muestra cómo leer pone al primero en singular alerta y le sitúa en otra cara del lenguaje: en lo vivo (por novedoso, por cuestionable, por extraño, por chusco), y no en lo muerto (por convocar la certidumbre, lo acostumbrado, lo ya-visto). En ambos lados de la palabra ‘santa’, se halla su verdadera energía. Movidio por tal desacuerdo, el protagonista decide así cambiar de texto:

El nuevo libro dice que algunos hombres se parecen a los gatos en que por las noches vagan en las azoteas. Para decir verdad, diré que en este punto cerré el libro, pensando que el escritor es un salvaje; pero al apagar la luz, la luna se metió por la ventana, y muchas azoteas en mi

cabeza. Muchas azoteas llenas de tendedores y de luna. Efectivamente, ¿qué duda cabía ahora de que yo era un gato? (p. 16)¹²⁹.

Discrepancia con ambos “autores”, cambio de libro, mente, noche, luna, azotea y gato son metáforas del individuo en plena conciencia de que el pensamiento no tiene un orden establecido; suponen en conjunto la representación de esas lecturas que afectan a quien lee, que provocan trances y desequilibrios en lo que antes de ellas se pensaba claro, diáfano. Un discurso que está ahí precisamente para trastocar lo que damos por sentado, una forma en suma de sacudir los muros de lo conocido, de percibir el mundo desde otro punto de vista, pero sobre todo de estimular la imaginación.

El protagonista de “Santa Teresa” lee sobre el comportamiento de los gatos e imagina ser uno, incluso contra su voluntad. Y se sorprende. También se divierte. El poder de la lectura subyace en el hecho que cuenta el pasaje del cuento: leer es un diálogo que convoca lo otro, lo que no conocemos y que por eso se arraiga en nuestro pensamiento. Leer es cerrar el libro y seguir dentro del mismo, como el protagonista del cuento analizado, y dar libre curso a la imaginación.

La lectura genera imágenes e ideas que ponen en acción la creatividad, el delirio y la ilusión del individuo. Leer es, una vez cerrado el libro, quizá cerrar también los ojos y de alguna forma seguir en contacto con el discurso del texto: impulsar y fortificar el diálogo, no cancelarlo, como acaso se esperaría. Tal vez el abandono del libro sea incluso un potenciador del discurso del narrador-protagonista. La imagen del lector insomne de “Santa Teresa” representa la continuidad de la lectura más allá del acto físico de replegar el libro, cerrar los propios ojos o de apagar la luz: contra la voluntad del narrador-protagonista “la luna se metió por la ventana, y muchas azoteas [se metieron] en [su] cabeza”.

¹²⁹ Sobre este pasaje, Hadatty expone que el “narrador-gato” adquiere esa naturaleza, que podría denominarse híbrida, “a través de un falso silogismo: un libro dice que algunos hombres se parecen a los gatos, el narrador que es un hombre lo lee, el narrador se convence de que es un gato”. *Autofagia y narración, ibid.*, p. 89. En el “falso silogismo” que destaca la investigadora ecuatoriana se puede ver el poder que el autor busca conferir a la lectura: lo improbable, al ser expuesto en la lectura, puede llegar a ser.

El reposo que por fin se consigue es horadado por un sueño que emula lo leído — y que además está colmado de imágenes surrealistas, como la de la “pajarita de papel ahogándose en un estanque roto como un vidrio” (p. 16), aunque Hernández se pronunció en contra de esta corriente de vanguardia en repetidas ocasiones¹³⁰—. Este disparatado pasaje cierra con la aparición del mismo orden mental que se asombra de la puerta en la habitación y de la condición “santa” de Santa Teresa. Se trata de un extraño diálogo inconexo entre dos choferes: “—Cómo se conoce que no tienes costumbre de bañarte. No sabes bañarte. ¡Todo te mojas!” (*idem*). ¿Cómo bañarse sin mojarse? Plasmado por medio del juego con las palabras, con el paso abrupto de la primera a la segunda persona del singular, de nuevo se presenta un orden mental absurdo y jocoso que pone en crisis nuestro uso del lenguaje y cambia nuestras certidumbres. El plano del sueño es sin duda un territorio ideal para lograrlo.

¹³⁰ Al respecto, léase el interesante ensayo “Del surrealismo” de Hernández: “Desde luego es curioso el hecho de que no hay dos opiniones que coincidan; todos lo juzgan [al surrealismo] de distinta manera. Mal síntoma. La verdad es única, sólo la mentira es infinitamente variable. Por tanto, una de dos: o el surrealismo no ofrece base para el juicio, o los jueces que lo juzgan son reos de incompetencia. Yo sospecho que el embrollo es común, que ni el surrealismo es de buenas raíces, ni los comentaristas de buen entendimiento”. Luego se muestran los versos de una “composición surrealista” del mismo Hernández, quien con sorna explica: “no lo entiendo y solamente «lo siento»”. Parecido al asunto Sokal en la revista *Social Text* en 1996, Hernández mostró su tentativa surrealista a los adeptos de dicha corriente (poetas y críticos; no da nombres en el ensayo) como una burla velada y tiene mucho éxito: “no hay quien no me abrace. A buen entendedor pocas palabras”; el sarcasmo es evidente. Luego expone con sinceridad mordaz: “El que no advierta la fuerza demostrativa que hay en este experimento, demostrará que es surrealista no sólo en el terreno del arte, mas también en el dialéctico. Y si en arte ha sido posible la instauración del surrealismo, no lo será en dialéctica porque... Pero ello es evidente, no creo que haya nadie tan ingenuo”. Concluye concediendo, no sin escarnio, lo siguiente: “Con esto no se dice que todo artista que volplanee y se columpie por las regiones cuasi *delirium tremens* de lo surrealista, carece de talento; no, puede haber alguno con talento, inclusive con genio; pero es, en todo caso, un genio, un talento, etc., marihuano, morfínizado u opio”. “Del surrealismo”, *El popular*, año II, tomo II, núm. 687 (19 de abril de 1940), Primera sección, p. 3. También se encuentra en las *Obras completas II, op. cit.*, pp. 354-355. Curiosamente, en *Cerrazón sobre Nicomaco* Hernández vuelve al surrealismo. Esa *nouvelle* muestra no pocos pasajes en los que el sueño es el plano principal y se anulan los límites entre vigilia y mundo onírico, dando lugar a cierto ámbito “maravilloso”, como lo plantearon los surrealistas. Ejemplo de ellos son las cualidades de Nicomaco, quien vuela literalmente cuando tiene prisa y se hace agua, también literalmente, ante la adversidad, para escapar por las tuberías. Estas características del personaje principal se analizan en el capítulo IV de esta tesis. Los casos anteriores acusan las diversas contradicciones que Hernández mostró a través de los años. Pueden ser problemáticos sus cambios e perspectivas, pero cada opinión, revisada en sí misma, siempre es sugerente. Ese complejo y contradictorio pensamiento no deja de ser interesante; todo lo contrario.

Lectores y ratones

El protagonista de “Santa Teresa” supone lo que pasa por la mente de los otros personajes. Esto ocurre con Don Maurilio, su anfitrión, pero se observa más diáfananamente en el encuentro con un ratón que, distraído en su presuroso andar, golpea el zapato de nuestro narrador: “Cada quien, más o menos grandes, tiene sus preocupaciones. Hasta el ratoncito. *El ratoncito piensa que yo puedo comérmelo*” (p. 18; el énfasis es mío). Otra vez el pensamiento como el acto por excelencia, como la condición más ilustrativa para representar a los personajes.

Y la lectura complementa la imagen de los pensamientos del narrador y del ratón: “Está haciéndose el muerto, como la raposita mortecina de la fábula del conde Lucanor” (p. 18). Desde esa insinuación intertextual se propone una nueva lección de la historia medieval con el ratón en lugar de la raposa: “*Si un home, e dijera que los pelos de la frente del ratón es bueno ponerlos en la frente de los niños para que no los aojen, él permanecería quieto como la raposita. Pero pues no pasa ningún home; ningún home dice nada. Ningún home saca sus tijeras para cortar los pelos de la frente del ratón*” (p. 18; las cursivas pertenecen a la edición citada)¹³¹. De nuevo la exégesis jocosa. No es gratuito que Hernández use la intertextualidad con el *Libro de los ejemplos del Conde Lucanor y de Patronio*, pues ese mínimo

¹³¹ ‘Aojen’, el término que usa Hernández, se desprende del original de Don Juan Manuel. Se refiere al mal de ojo: “Influjo maléfico que, según se cree vanamente, puede una persona ejercer sobre otra mirándola de cierta manera, y con particularidad sobre los niños”. <http://lema.rae.es/drae/mal>, consultado el 25 de octubre, 2014. La cita original, del “Exemplo XXIX”, dice así: “Paso por y un homme e dixo que los cabellos de la fuente del raposo, que eran buenos para poner en la fuente de los moços pequeños por que non les aojen”. JUAN MANUEL, *Libro de los ejemplos del Conde Lucanor y de Patronio*, prólogo y vocabulario de Juan M. Lope Blanch, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1960, pp. 123-124. Recuérdese que el animal del ejemplo va a robarse unas gallinas de noche, pero se le hace tarde y amanece. Decide postrarse a la vista de todos los pueblerinos que pasan por ahí y hacerse la muerta; sin embargo, la raposa es despojada —por turnos— de cabellos y dientes, pues los hombres dicen que aquellos son benéficos para remediar o evitar diferentes males... hasta que a uno se le ocurre quitarle el corazón, pues “el corazón del raposo era bueno para el dolor del corazón” y la raposa “tovo que era mejor de se aventurar a quequier mal quel’ pudiese venir de sufrir cosa por que se perdiere todo. [...] Et escapó muy bien”. *Ibid.* pp. 124-125. Un apunte curioso: el autor de ese libro (Don Juan Manuel) también hizo autoficción al representarse como personaje del relato marco, y ése es un nexo llamativo con Hernández. En el caso de este autor, como ejemplo, entre muchísimos otros, está “Toñito entre nosotros (Estampa)” (*América*, 1956) donde, cuentan los hijos del escritor, se representa la casa de huéspedes en la colonia Santa María la Ribera en que vivió el escritor inmediatamente después de “robarse” a su única esposa; asimismo los personajes que aparecen en ese cuento fueron amigos cercanos de la familia y habitaron tal casa.

guiño se carga de sentido al entender el mundo —lúdicamente— desde una historia. Según se figura el propio hombre, el animalito, no sin ocurrencia, conjetura que el hombre inmóvil es “una Santa Teresa” porque ambos comparten la forma humana y se encuentran inmóviles:

Él no ha salido nunca de este cuarto [...] Yo no soy parecido a las arañas, ni a las cucarachas, ni a los grillos [...] ¿En dónde me ha visto pues? ¿En el techo? ¿Sobre el piso? No, no me vio en el techo ni en el suelo. Me vio colgado en la pared [...], la Santa Teresa es, de todo cuanto ha visto, lo que más se parece a mí” (p. 19).

Gracias a esa curiosa analogía, el ratoncito adquiere tal confianza que muerde la cinta del zapato del personaje principal y éste lo asusta. Imagina el narrador que el roedor ha ido a contarle a otro ratón que “—Una Santa Teresa grande que trajeron hace poco, levantó la mano y dijo: «¡Ushia, ratón!» Si no lo quieres creer, vamos para que lo veas. El otro ratoncito estaba ciego [...] pero el oído lo tenía perfectamente” (p. 20). El símil como forma de comprender lo desconocido. Una manera de leer, de interpretar lo ignoto plasmada con irrisorio ingenio.

El ratón ciego simboliza posiblemente la dificultad de quien no usa los ojos en un cosmos diegético en que la vista es el principal sentido en todos y cada uno de los personajes. Es acaso la contraparte por medio de la cual se valora, contrasta y enfatiza la vista como el sentido primordial. El chiste del ratón que le dice al roedor ciego “vamos para que lo veas” es una manera de acentuar la relevancia de la vista en un relato en que la consigna es *ver para leer* y no *ver para creer*, como sugiere esa broma en el cuento y como dicta la frase hecha.

El ojo del pensamiento

Ver y leer son los actos que impulsan el pensamiento en el cuento analizado. Gracias a ello Hernández formula una relación entre la imaginación y la vista; también entre pensamiento y oscuridad: diadas que se sugieren como una manera en la que los personajes conocen su mundo y a sí mismos. Nexos entre exterior e interior: “En este momento yo ya me había olvidado de los ratones y estaba viendo con

los ojos que me quedan cuando cierro los ojos, el gato en que me convertí por un momento, un poco antes” (p. 20). El gato del pensamiento, resultado de la excitación mental que provoca el libro, el ser felino que aparece cuando se cancela la vista. Cerrar los ojos y ver para ahondar en la oscuridad que queda: imaginar. Ése es el acto de la duermevela de “Santa Teresa”.

“A veces los recuerdos son más vivos que las mismas impresiones originales, y esta vez fui más gato que antes e hice miau con el pensamiento, y los ratones al oírme se escondieron y no volvieron a salir” (p. 20). La lectura abandona la hoja con tinta para instalarse en la mente del protagonista y afectar sus actos: estimula entelequias. Es una manifestación lúdica del efecto de la lectura en la vida, en lo empírico, una suerte de quijotismo involuntario. En “Santa Teresa” el ojo del pensamiento se mueve inestable, sin rumbo fijo, excitado por conjeturas, imágenes, recuerdos, deseos. Por eso los ratones convocan diversas ideas:

Don Maurilio debería tener algunos gatos para acabar con los ratones. En menos de doce horas que tengo en esta casa he visto cuatro. Uno en la troje, dos aquí y el que se subió a la mesa cuando estábamos cenando. [...] Silenciosamente atravesó el ratón y no lo habríamos visto si no hubiera hecho sonar un vaso contra otro. Por fortuna se fué inmediatamente y no distrajo a Inés (p. 20).

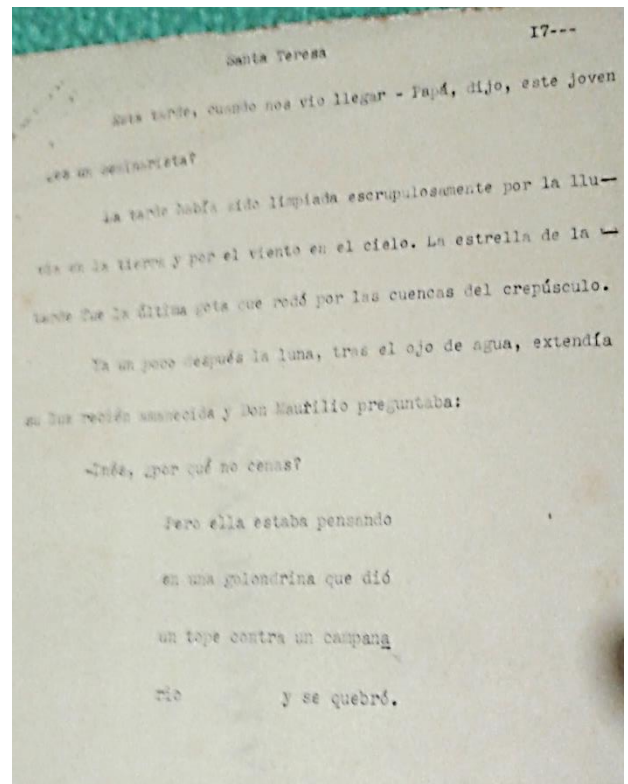
Los roedores son minúsculos puentes entre el tiempo vigente de la narración y el recuerdo de la cena en que el protagonista contempla a la hija de su anfitrión. Asimismo, la locución ‘por fortuna’ expone que la última parte de esta cita puede ser un elogio al pensamiento: la joven también está pensando. Abstraída, “se mordía las uñas” (p. 20) y quemó “en la llama de la vela el cuernito que arrancó de su dedo del corazón” (pp. 20-21). Señal de nerviosismo y de distracción quizá amorosa (por el dedo del corazón, es decir, el de los anillos), Inés mordisqueándose las uñas es también la representación de quien piensa, una Santa Teresa reformulada, adaptada al relato y a las particulares claves de éste, pues el personaje femenino se distrae, imagina, se comporta de manera inquieta, como la santa¹³². Y la

¹³² Al respecto, Elizabeth Hochberg sostiene que: “Hacia el final del cuento, la figura de Santa Teresa resurge en relación con Inés, la hija de don Maurilio. Según Hadatty Mora, Inés actúa como «la Santa Teresa contemporánea que atrae

flama convoca una última digresión: “No es exacto que éstas sean planas, como un puñalito de dos filos. Son redondas, de la forma de un paraguas sin abrir. Esta es una cosa que a pesar de estudiar tanto, nunca supo Santa Teresa de Jesús” (p. 21).

¿Por qué vuelve la autora de *Las Moradas* (1577) ahora como estudiosa, como lectora, como un conjunto de características que describen o determinan a Inés? La recuperación de este personaje da firmeza a la representación del pensamiento: éste suele circular en torno a ciertas imágenes, pues éstas guardan siempre una relación. “Santa Teresa”, con la imagen de la monja y los ratones, escenifica tal procedimiento.

Muy cerca del final, los “ojitos” de Inés “flotan en el aire” (tal vez como los de las representaciones pictóricas de Teresa de Jesús). El órgano de la visión, de la lectura, está suspendido en el rostro de Inés: imagen poética de la vista hacia dentro, del pensamiento y la imaginación. Se amplía la perspectiva: sobreviene la descripción —a todas luces poética— del entorno, que no es el inmediato (el comedor, la cena), sino el de fuera de la casa: el crepúsculo se asimila a un ojo inmenso que llora acaso porque el día alcanzó su fin: “La estrella de la tarde fue la última gota que rodó por las cuencas del crepúsculo” (p. 21).



Última página del manuscrito de “Santa Teresa”.
Archivo del autor

al narrador». Se puede ir un paso más allá de esta afirmación y considerar a Inés como un retrato contemporáneo de la santa, inserto dentro del mundo cotidiano del observador y los tiempos inestables del México de los años veinte. En primer lugar, Inés se acerca a la iconografía teresiana tradicional, a partir de su comportamiento en la mesa y las luces que la reflejan durante la cena. Inés está distraída y «sin darse cuenta que estaba con nosotros, se mordía las uñas». Hochberg, “Efrén Hernández y las preocupaciones interartísticas”, art. cit., p. 33.

Así, llega el otro ojo, “el ojo de agua”, sobre el cual se posa y refleja la luna cual monóculo (como si el ojo del crepúsculo se pusiese anteojos para poder ver en la noche y apreciarla, acto que recuerda al protagonista al principio del relato cuando se pone sus lentes nuevos). La luna “extiende” su “luz recién amanecida” para convocar lo otro, para simbolizar un cambio, un momento liminar. Quizá para apreciar lo que no vemos de día. Hay una impronta plástica, visual, en todo el pasaje. Hay asimismo circularidad: el personaje se pone sus anteojos nuevos para poder ver y el día que es —poéticamente— un ojo sobre el cual la luna obra, se refieren al uso de un lente. Cambio de óptica. Enrarecimiento y poetización de la atmósfera que denotan los efectos de la imaginación.

La actitud imaginativa de Hernández frente a su relato alcanza incluso la forma textual. En el mecanuscrito que conserva la familia del autor, se observa una disposición en columna de la frase que cierra el relato. Quizá con esa imagen sin precedente del final, en columna centrada y con un espacio importante antes de la última locución, el escritor buscaba dar relieve y contundencia de la imagen, a la joven pensando. Lo cierto es que Hernández lleva a cabo en ese final lo que Octavio Paz identificó acertadamente: un prosaísmo de poeta que en este caso juega incluso con la disposición textual. A continuación se cita el segmento tal como se lee en el mecanuscrito, una disposición que no se rescata en ninguna edición, incluida la primera:

Pero ella estaba pensando
en una golondrina que dió
un tope contra un campana-
rio y se quebró.

Visualmente, tal vez se busca representar el vuelo de la golondrina, la forma vertical del campanario y el exabrupto del choque del ave contra la torre, por eso la separación de la palabra ‘campanario’ para figurar al pequeño animal. El espacio blanco parece el vuelo que describe la golondrina, y la locución ‘y se quebró’ causa cierta impresión de brusquedad semántico-formal.

A Inés no le importa la conversación de la cena o la comida. Está inmersa en una imagen exquisita, la del ave volando, y en su terrible destino y contraparte. El final de la golondrina es el fin del relato: destaca la belleza e importancia de la vida de cualquier ser, por pequeño y común que éste sea.

El arte de imaginar

El cierre del cuento convoca una pregunta obligada: ¿Qué hay detrás del último pensamiento de Inés que la aleja de la cena, de la mente del anónimo protagonista, del ratoncito que asocia a la inquieta santa con el huésped, del gato del pensamiento? ¿Qué hay precisamente en las asociaciones extrañas, sin precedentes, únicas que abarcan todo el relato?

Tal vez estemos ante una suerte de emancipación del razonamiento. Con las sorprendentes congregaciones que propone Hernández en “Santa Teresa” asistimos a una poética o una actitud ante el arte que fomenta la no-convencionalidad, cierta excentricidad incluso, como medio para enlazar a los personajes con su cosmos. La asociación insólita es uno de los puntos más incandescentes del arte único de Hernández porque parte de una perspectiva singular, atípica. El cierre de “Santa Teresa” es la muestra una poética que fomenta la libertad imaginativa, la cual llega a su clímax por medio de una disposición textual e imágenes muy cercanas a la lírica. Me parece que Efrén Hernández dio rienda suelta a las asociaciones para mostrar que el pensamiento juega, imagina con autonomía y espontaneidad.

Retomando términos de Gilbert Durand, en la “espontaneidad” y la “expresión creadora” de la imaginación hernandiana se encuentra un mensaje decisivo: la puesta en arte de algunos de los múltiples, quizá infinitos, nexos de una palabra con otra(s), el privilegio que el ser humano tiene para imaginar y desde su imaginación ver al mundo desde diversas perspectivas¹³³.

¹³³ Por ‘espontaneidad’ entiéndase la subjetividad momentánea de las ideas e imágenes propuestas por un individuo. En este tenor, como una suerte de “defensa” o apología de lo imaginario, véase lo que dice GILBERT DURAND: “Así pues,

La relación se establece por medio de las imágenes poéticas del ojo, de las representaciones mentales de animales diminutos y de los nexos entre los objetos de la diégesis: Inés divaga en pos de su golondrina muerta, el protagonista hace lo mismo con los medrosos ratones. Con la divagación como norma, “Santa Teresa” se abre y se cierra con ojos que transforman su óptica (el protagonista con sus anteojos nuevos y el crepúsculo con su figurado monóculo lunar); el cuadro de Santa Teresa, esa persona divina pero inquieta, y la puerta se relacionan al describirse a esta última como algo “para poder salir” (o sea como vía de escape para la agitada santa); al mismo tiempo Inés y el protagonista divagan, y los dos son descritos a partir de sus ojos y de lo que éstos hacen. Diversas formas de visión y de vinculación convocan una correspondencia entre los objetos y los personajes. Un “relámpago” —escribió Villaurrutia— de aguda conexión se da entre todos los participantes de la historia: si primero postulé que *todo se lee* en “Santa Teresa”, recordemos también que *todos los personajes piensan* (hasta los ratones) y se definen por sus ojos (incluso se describe la mirada de la santa del cuadro y se nos habla del curioso ratón ciego).

Podría decirse de “Santa Teresa” que no es más que una divertida y enorme digresión sobre los actos visuales. Así, la digresión se asume no sólo como acto discursivo, sino como una manera de relacionarse con el orbe por medio de los ojos. Como dijo Hernández en “Una definición de poesía”:

He aquí el imperativo más íntimo de nuestro ser.

Lo más amigo e íntimo, lo que sentimos más junto a nuestra esencia, es este batallar del pensamiento.

La realidad también es de cierto modo: es como es, es lo que es.

Entre el hombre y la realidad hay, pues, esta profunda, esencial relación de semejanza.

Llegar a percibirla es, según esto, mejor que dar con el mejor amigo, con el ser más afín¹³⁴.

nosotros que acabamos de tener en cuenta la imaginación, pedimos modestamente que se sepa tener en cuenta a la cigarra junto al débil triunfo de la hormiga. Porque la verdadera libertad y la dignidad de la vocación ontológica de las personas sólo se apoyan en la espontaneidad espiritual y la expresión creadora que constituye el campo de lo imaginario. Esa libertad es tolerancia de todos los regímenes del espíritu [...]. Nuestro deber más imperioso es trabajar en una pedagogía de la pereza, de la liberación y de los ocios. Demasiados hombres en este siglo del «esclarecimiento» ven cómo se les usurpa su imprescriptible derecho al lujo nocturno de la fantasía”. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*, versión castellana de Mauro Armiño, Taurus, Madrid, 1979, pp. 406-407.

¹³⁴ “Una definición de poesía”, en *Obras completas II, op. cit.*, pp. 349-350. El concepto de ‘relación’ en Hernández es una constante. En *Manejo de aventuras*, firmado con el seudónimo Till Ealing, expresa: “Que entre la poesía, la música y el

La invitación versa “vamos a leer”: contemplación, pausa vital, detenerse a ver (no a oler) las rosas con los nuevos ojos y quizá reírse de ellas o con ellas. La segunda seña es que existe una red de pensamiento en todo lo que nos rodea: ‘semejanza’ es detenerse a ver la afinidad entre nosotros y la rosa, entre la rosa y el mundo, poco importa cómo huele.

“Santa Teresa” es una (a)puesta en arte de lo que el Hernández filósofo sugiere en “Una definición de poesía”: contemplación y semejanza. El cuento en sí es una lectura de las similitudes, por más disparatadas que éstas puedan ser. Los nexos entre la lectura, el pensamiento y la vista son cruciales claves de exégesis. En las representaciones de aquéllos se hallan las preguntas (cifradas en las constancias y las digresiones) y las respuestas (colocadas en los momentos en que más asombrosas y placenteras pueden ser).

“¿Usted gusta? Vamos a leer” no es sólo una forma de convocar a la lectura, sino un posible modelo de comportamiento adecuado a los intereses personales del autor: una posición ante la vida, ante el arte y ante la filosofía. Una óptica lúdica, pero poderosamente sugestiva. En Hernández, vida, arte y filosofía serán siempre lúdicos y al mismo tiempo amenazadores para nuestras preconcepciones; tal vez por eso se advierten tan contundentes. Y tan íntimos.

lenguaje y el individuo hay una relación que es semejante a la de la inteligencia, la luz, el ojo y el individuo. El individuo, el yo, es posible para la existencia, porque la inteligencia engendra la luz, porque la luz engendra el ojo, y porque del encuentro de los tres surge la conciencia. El individuo, el yo, es posible que nazca para la poesía, en virtud de que la potencia creadora engendra el verbo, el verbo engendra la música, y del encuentro de los tres surge el espíritu poético”. *Ibid.*, p. 476. Si bien hay una relación entre los conceptos por medio de la generación entre ellos, hay que rescatar la *semejanza* que el escritor plantea como el punto de encuentro entre música, lenguaje, ojo, luz, individuo, poesía, inteligencia. En todos sus relatos dicha semejanza entre conceptos será, más que primordial, programática, un andamiaje. Se aprecia con claridad en el análisis del relato “El señor de palo”. *Manejo de aventuras* apareció por primera vez en *América*, números 56 (junio) y 57 (septiembre), 1948.

III. 4. Un gran escritor muy proteico

*De golpe todo queda claro: la vida humana como tal es una derrota.
Lo único que nos queda ante esta irremediable derrota
que llamamos vida es intentar comprenderla.*

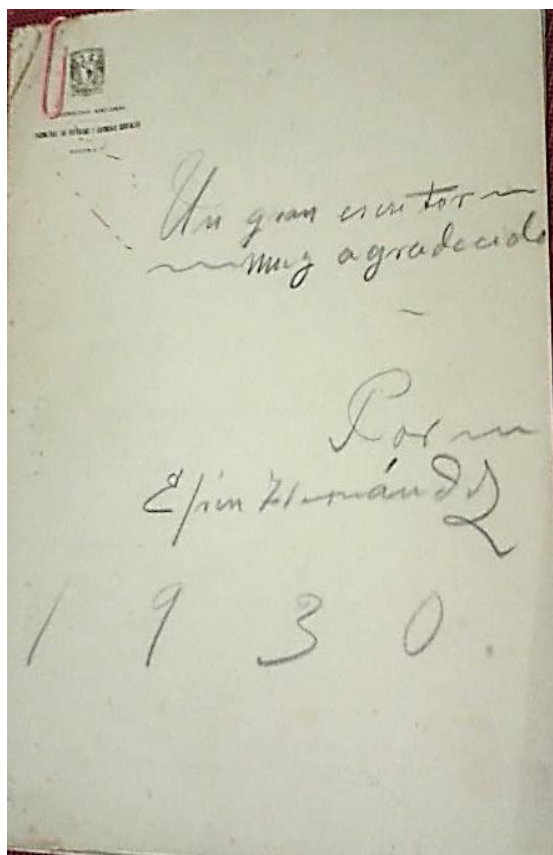
Milan Kundera, *El telón: ensayo en siete partes*, 2005

Enrarecimiento: la noche a la intemperie

¿La soledad nocturna es la condición *sine qua non* para que los personajes de Efrén Hernández piensen? Por lo general, cuando queremos tener en claro una idea o aprehender un conocimiento solemos recurrir al recogimiento. La noche es un ambiente ideal para la soledad. Aislado, el ser humano se permite estudiar a profundidad; discute consigo mismo sobre las cuestiones que le interesan

o le afectan. Quizá por eso el personaje hernandiano —ése que se repite en la mayoría de sus relatos— se aísla en la penumbra y luego piensa. Recuérdese al protagonista de “Santa Teresa”, que lee solo y en vela, que arriba a un cuarto en pleno aislamiento y en el silencio trasnochador. No obstante, ese personaje no padece la soledad por mucho tiempo: el cuadro de Santa Teresa, los libros, los ratones, el recuerdo de Don Maurilio y de Inés pueblan de forma figurada su aislamiento.

Las cosas son muy diferentes en “Un gran escritor muy agradecido”: la soledad nocturna es un *leitmotiv* complejo. Jacinto José Pedro, protagonista, es aislado



Portada del manuscrito de “Un gran escritor muy agradecido”. Archivo del autor

contra su voluntad a deshoras. No quiere estar solo y menos aún pensar en soledad mientras recorre una ciudad oscura y silenciosa. Jacinto es un poeta que si bien trabaja en su arte por medio del recogimiento, aspira al amor, a la vida en pareja, al reconocimiento como escritor. Pero desde que falleció su tía, personaje que él admira y quiere más a que a nadie, “se acabó la compañía y empezó la soledad y la miseria” (p. 39). A lo largo del relato, sólo lo acompaña un perro de la calle que encuentra tres veces: la primera, el animal orina al poeta; la segunda, detiene a Jacinto antes de su inmólación; en la tercera el escritor se deja comer por el can, dando así un insólito final al cuento.

Jacinto es un hombre oficioso. Escribe versos “correctos”, “medurados” (p. 29) y sentidos; no obstante “nadie se ocupó de investigar sus cosas” (p. 26), nos dice el narrador. El personaje es presentado como un talentoso autor que no tiene los favores del público (quizá, sólo en ese sentido, es un reflejo de Efrén Hernández). Pero su exclusión es más profunda que la de un escritor sin reconocimiento: no se habla en todo el relato de otros familiares que no sean su tía, no tiene amigos, con sus vecinos mantiene una firme distancia, no habla con nadie sin recibir burlas (como los gendarmes del Chopo con quienes acude para denunciar la agresión del perro)¹³⁵.

¹³⁵ Al inicio del segmento anterior observamos la alta conciencia que Efrén Hernández tuvo de que sus textos serían leídos, sus deseos como escritor, de su actitud ante el público y esa figura de autor que le interesó representar. Un dato quizá relevante en este tenor: Efrén Hernández escribió entre 1928 y 1930 “Un gran escritor muy agradecido”. La fecha se encuentra anotada por el mismo autor en la página inicial de su mecanuscrito, como se aprecia en la imagen. Se tuvo la conjetura de esto —luego fue certeza al revisar tal testimonio— porque en la carta de Hernández citada por Novo en 1929, en “Un nuevo talento que surge: Efrén Hernández”, se lee: “*Tachas* en este pueblo ha tenido muy pocos partidarios. Con excepción de unos cuantos, todos dicen, aun delante de mí, que es una sandez... Aquí la gente lee muy poco y sólo gusta de las cosas que escribió Manuel Acuña y algún otro”. Art. cit., p. 53. En el cuento leemos: “También solía decir cómo cantaba el chorrillo en el centro de la fuente: *En medio de la fuente/ salta un chorrillo de agua;/ por eso, entre la noche/ se escucha algo que canta*. Como notará el lector, estos versos son correctos, medurados; sin embargo, pasaron inadvertidos. Entretanto, otro jovencito, don Manuel Acuña, pasaba por un grande poeta. ¿A qué se debe esto?” (p. 29, las cursivas son de la edición). Tal vez el autor de *Astillas* se hallaba preocupado en esos años por cierta sensibilidad lectora que gustaba de la estética del poeta de Coahuila y que desdeñaba sin tapujos el estilo digresivo de la *plaque* hernandiana; tal preocupación probablemente pasó a “Un gran escritor muy agradecido” y de ahí, quizás, el pasaje citado. La carta que cita Novo y este segmento del cuento muestran un cuestionamiento sobre la sensibilidad lectora entre 1928 y 1932: ¿por qué el público abrió los brazos a la poesía del autor de “Nocturno a Rosario” y se negó a entender “Tachas”? “¿A qué se debe esto?”, cuestiona el narrador. Otra posible razón para la repetición de la “queja” es que a Hernández no le gustaba en lo absoluto la propuesta literaria de Acuña: ambos gestos (el de la carta y el del cuento) permiten tal interpretación, sin embargo, nos movemos en el terreno de la conjetura. Existe la posibilidad de ver a Jacinto como un desdoblamiento literario de Hernández porque ambos desempeñan una labor literaria y se destaca su poca o nula fama entre el gran público, sin embargo, a este respecto, sólo se puede decir que el escritor del relato tiene un perfil muy parecido al del mexicano,

La noche en que tiene lugar el relato, Jacinto ha perdido las llaves de la casa de huéspedes donde habita. “Gastó cuanto dinero poseía” en unas jaletinas (p. 31) y, como se ha hecho muy tarde mientras él paseaba, semejante a un *flâneur*, por el centro de la Ciudad de México, debe pagar diez centavos a la dueña de la casa para acceder de nuevo a su habitación¹³⁶. Pero su presupuesto, como se dijo, se ha agotado en las golosinas; luego de luchar con su vergüenza y su temperamento orgulloso a la vez que tímido, intenta convencer a la mujer para que le permita descansar en la habitación que él renta¹³⁷: “Después siguió una discusión de la que no se sacó en claro, sino una noche de claro en claro” (p. 35). El juego anafórico con la claridad expresa la última palabra de la vieja: el claro como espacio abierto, vacío¹³⁸. En ese desierto nocturno el pensamiento y el acto de caminar serán las únicas acciones.

pero nada más. Cualquier analogía demeritaría la configuración del personaje que el autor llevó a cabo en este sugerente relato y nos llevaría por fuerza al ámbito de la figuración o de la corazonada infundadas.

¹³⁶ “«Un gran escritor muy agradecido» se sitúa dentro de unos entornos urbanos bastantes precisos, que corresponden por completo al centro de la Ciudad de México, en un área de aproximadamente veinticinco cuadras a lo largo por dos a lo ancho, que, a partir del eje San Cosme-Puente de Alvarado-Tacuba-República de Guatemala, recorren en uno y otro sentido, protagonista y antagonista —el escritor y el perro— a lo largo de una larga noche, a principios de los años veinte [...] Sin embargo, estas coordenadas no parecen consistir una clave [*sic*], ni introducen ámbitos sociales, ni constituyen el camino hacia otro espacio: se camina para hacer tiempo, mientras se divaga —narrador y personaje— y se construye el texto. [...] Fuera de las marcas del aquí y del ahora, otros elementos de época emergen como fragmentos de la realidad que otorgan materialidad a un texto más bien onírico: la ronda de un gendarme con su silbato, las migraciones extranjeras recientes, el estado de los parques, el clima, las tribulaciones de un presupuesto más que medido y las habladurías que concita”. Hadatty, *La ciudad paroxista*, *op. cit.*, pp. 89-91. Las referencias contextuales de “Un gran escritor muy agradecido”, que Hadatty describe con precisión, sin duda otorgan “materialidad” a un relato que en muchos momentos semeja una parábola casi kafkiana del escritor en soledad. Ese rasgo es algo que merecería una revisión rigurosa: hay una energía particular (a falta de mejores términos) que recuerda relatos breves del escritor nacido en Praga como “Un artista del hambre” o “Un artista del trapecio”, por nombrar algunos, y que se entremezcla con datos reales y referentes que también lo son: conviven lo kafkiano y lo alusivo al mundo fuera del texto. Asimismo, según lo expresó Alejandro Toledo en conversaciones, este relato guarda relación con *Hambre* de Knut Hamsun (*Sult*, 1890). Sin duda hay varios nexos entre Hernández y los autores aquí mencionados, mas la lectura que se propone no busca ahondar en tales nexos. Las relaciones de la obra de Hernández con las de Hamsun y Kafka son un proyecto al que podrían apuntar los futuros críticos del escritor.

¹³⁷ GASTON BACHELARD se pregunta: “vista íntimamente, la vivienda más humilde, ¿no es la más bella?”. Así la habitación del poeta en el cuento: es un espacio bello por anhelado, casi idílico, porque ahí se halla el descanso, la ventura representada por la cama a la que no arriba —en *strictu sensu*— en todo el cuento. *La poética del espacio*, traducción de Ernestina Champourcin, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 28.

¹³⁸ Afirma Bachelard que la casa —en este caso hay que hacer la salvedad de que no es una casa propia— es un espacio que brinda “estabilidad” y “serenidad” para integrar los pensamientos, los recuerdos y los sueños. *Ibid.*, p. 27 y ss. Al arrebatarle la posibilidad de acceder a su cuarto, al escritor se le están negando la estabilidad y la serenidad. No tiene otro remedio que buscar esos estados mentales en su paseo, fuera de casa y de su espacio propio. Pero hallará todo lo contrario: la ansiedad y la incertidumbre.

“El espacio llama a la acción, y antes de la acción la imaginación trabaja”, escribió Gastón Bachelard en *La poética del espacio*¹³⁹. El espacio nocturno lleva al personaje a vagar y, luego, a “algunos movimientos de su imaginación” (p. 27). Sin lugar a dudas, el ambiente al que se expulsa al personaje es un espacio de soledad y silencio, lo cual posibilita la imaginación y el autoconocimiento de aquél, pues su deambular lo lleva a la remembranza de su pasado y la revisión de los aspectos vitales que le han sido negados: fama, felicidad, amor, compañía, fortuna, por lo cual Jacinto se enfrenta al vacío *dentro y fuera de sí*. Así, la noche a la intemperie supone una alegoría de lo que sucede en el interior del sujeto. De ahí que el cuento abra con una digresión —un pasaje ya citado en esta tesis— en la que se reflexiona sobre aquella y sus efectos:

No comenzaré hablando del día ni en toda la historia me ocuparé de él, porque voy a tratar asuntos que acaecieron de noche. No hablaré tampoco de la noche, porque mis ojos no tienen la virtud de los del murciélago. Lo que de noche se hace, de día aparece. Si va usted a comprar un casimir, hágalo antes que acontezca el crepúsculo. Por la noche, los blancos gatos de Angora, los amarillos, los pintos y los negros, se ven pardos, sean de Angora, de otra parte o de país desconocido, y así mismo los pardos. Quiero decir, que por la noche, la noche no se ve (p. 25).

El ambiente noctívago, según ese pasaje, simboliza la dificultad visual. Establece un efecto de símil entre Jacinto y el contexto. La imposibilidad de ver, en consonancia con el dicho sugerido por la mención de los felinos “de noche todos los gatos son pardos”, expresa la abolición de la diferencia y acusa que la oscuridad, lo agreste y lo desconocido gobiernan tanto dentro como fuera del protagonista.

Simbólicamente, el que Jacinto recorra el centro de la ciudad a oscuras o con poca luz coopera en la expresión de la orfandad y la dificultad. En los momentos que la narración describe, Rivadeneira es un sujeto al que todo se le arrebató y esa condición es una importante característica, porque en esas circunstancias se ve obligado a *pensarse* a sí mismo. Se nos presenta el tiempo en que el cansancio y la

¹³⁹ *Ibid.*, p. 34.

tristeza dejan listo al poeta para una última idea sobre sí: Jacinto como representación de la derrota. No ve bien su entorno, no tiene acompañantes, no tiene fama.

Pero la noche a la intemperie no sólo es un espacio ideal para la introspección, también nos presenta al personaje que contempla y halla correspondencias entre la atmósfera nocturna y la ciudad. Como ejemplo está el encuentro con el reloj del campanario, que sirve para que Rivadeneira se dé cuenta de su atraso para llegar a casa:

Dio con bola en el momento en que al terminar la cuadra encontró la luna, que era lo que le faltaba para su comodidad.

No dejó de llamarle la atención que la luna hubiera adquirido una coloración más trasnochada y amarilla. Ese color que tiene cuando en los días muy calurosos comienza a levantarse.

En realidad, la luna, como él iba caminando hacia el palacio del Ayuntamiento, se había ocultado detrás de la pared, y lo que él encontró con los ojos en el cruce de las calles, no era la luna sino un reloj iluminado.

Se parecen mucho estos relojes a la luna, especialmente si entre los ojos y el reloj hay el encaje, las copas de unos árboles.

¡Cielo santo! si ya eran las dos de la mañana. ¿En qué estaba él pensando? Ahora sí (p. 32).

En la aparente simplicidad de un pasaje descriptivo ocurren varias cosas, como suele suceder en la narrativa hernandiana. A saber, la mirada contemplativa del paseante Jacinto (representada por los ojos, mencionados en dos ocasiones durante el pasaje) encuentra una forma redonda en el espacio superior; ello se expresa con la frase “dio con bola”, estableciéndose así la característica que análoga al reloj con la luna y, al tiempo, el reconocimiento o encuentro con tal objeto entre los árboles (descritos como “encaje” por el efecto visual que producen frente al blanco de la luna o del reloj). El reloj se usa para expresar que se ha hecho tarde, que son ya las dos de la mañana¹⁴⁰.

El trabajo con la analogía es una técnica para “ver como”: Rivadeneira ve al reloj como la luna. El símil es un filtro por medio del cual tenemos acceso a las imágenes tal como las ve el personaje.

¹⁴⁰ La luna, elemento asiduo en los ambientes nocturnos, tiene también correspondencias con el perro, mismo que será acompañante de Jacinto en algunos acontecimientos: “En las manchas de la luna se ve representado todo el bestiario lunar según la imaginación de los diferentes pueblos. En Guatemala y México figuran un conejo y algunas veces un perro. [...] Perros, lobos y osos habitan la luna o aparecen en los mitos que conciernen a sus cambios de fases como en Asia central”. JEAN CHEVALIER (director), *Diccionario de los símbolos*, Editorial Herder, Barcelona, 1986, p. 661. s. v. LUNA. Tal vez Hernández construye su relato teniendo en cuenta tales relaciones.

Hernández trabaja con ese no-ver-claramente para expresar la dificultad en la que los sentidos del personaje se han sumido.

La analogía noche-cansancio se propone como un inconveniente que va apoderándose de todo: ambiente, personaje principal, narrador. Técnica interesante y contundente la de comenzar con una digresión sobre la noche y apuntar al final los efectos de ésta en personaje y narrador. En suma, la noche, dentro de Jacinto y como ambiente, constituye un antagonista imbatible en el cuento¹⁴¹.

Pero hay una doble significación de la noche. Espacio ideal para la reflexión y la calma, la noche es un espacio acogedor para la tarea intelectual. La misma luna que significa el alarmante paso del tiempo, en otra digresión convoca la serenidad, la cual fue trastocada por la intentona suicida de Jacinto: “Es necesario que nuestros corazones recobren su palpitación normal. Es necesario, señoras, caballeros. Aprovechemos este sedante y cordial efecto de la luna” (p. 41). Sugiere el narrador la contemplación del firmamento para llamar al reposo y la quietud (p. 41). Tales características, aunadas a las descritas anteriormente, convocan una visión compleja de la noche. De esta forma, en “Un gran escritor muy agradecido” se presentan varias caras de los elementos y fenómenos que participan en la narración.

Cerrar los ojos: la otra noche

Enrarecido el paisaje externo, interpretado tanto con signo positivo como con signo negativo, el ambiente interno de Jacinto se le semeja mucho. Él no tiene claro qué siente, qué piensa. Será a partir de sus experiencias nocturnas que irá conociéndose y encontrando sus deseos y frustraciones:

¹⁴¹ Agreste, borrosa, inaprehensible incluso para el narrador, la noche es un lastre. Hacia el final, el ambiente “victimiza” también a ese componente del relato: “Por lo demás, debo decir que no ha amanecido aún. Lo que pasa es que esta noche se prolonga demasiado, que ya voy cansándome de narrar hechos que pasaron de noche; pero ya sé por mi propia experiencia, que una noche pasada de este modo es más larga que las otras y que parece eterna, sin principio ni fin” (p. 49). Este episodio metaficcional, pero sobre todo irónico, pues convoca la idea de un emisor desgastado por el periplo nocturno, cumple con el cometido de comunicar el cansancio del cual personaje y narrador participan. Va siendo tiempo de cerrar el relato, porque la fatiga y la noche hacen de las suyas no sólo en la diégesis, sino también en el ente que relata, quien muestra su pretendido agotamiento como acompañante de los incidentes de Jacinto.

La portera es una vieja de corazón avaricioso, extraordinariamente floja y con el carácter agrio. Pero no adelantemos los acontecimientos. Corazón pequeñito, jaula de la timidez, resuélvete a llamar. Tú no sabes, tú ni siquiera puedes comprender lo que significa una noche a la intemperie. Primero andas y andas para que se pase el tiempo. Lo que en el día sueles andar en una hora, en la noche lo caminas cuatro veces en el mismo tiempo (pp. 33-34).

Nótese el cambio de tercera persona a segunda por parte del narrador; mientras habla de la avara dueña de la casa existe una distancia, pero ésta se acorta en cuanto vuelca su perspectiva hacia Rivadeneira. El narrador concentra a la persona en una sinécdoque: “corazón pequeñito”, que simboliza el nerviosismo y la blandura temperamentales de Jacinto y al tiempo, gracias al uso del diminutivo ‘pequeñito’, la delicadeza natural de aquél¹⁴². Asimismo, la imagen “jaula de la timidez” describe con eficacia la reclusión sentimental de la cual es presa el personaje (y refuerza el motivo del ave que sufre, que a su vez expresa al poeta que padece, por el vínculo del canto, que en sí mismo representa el quehacer lírico). Por eso el pasaje termina con un Jacinto triste, pensando si debe “levantar del suelo las alas de su corazón” (p. 35), lo que acusa la condensación entre el ámbito aviario y el corazón: una etopeya. Prosigue:

Luego, tus piernas te suplican que les concedas un momento de reposo. Te sientas. Ya tus piernas te dicen su agradecimiento, pero sientes que el cansancio de tus piernas pasa a tu corazón.

Tu corazón es la parte más orgullosa de tu cuerpo. Tal vez comprende que no podrás darle remedio, tal vez...

Tus piernas, si se te cansaron, dejándolas de mover, descansarán.

No es lo mismo tratándose del corazón.

¿Te detienes? El corazón te duele.

¿Te sientas? El corazón te sigue doliendo.

¿Te acuestas? ¿Para qué? El corazón te seguirá doliendo (p. 34).

Del cansancio físico simbolizado por las piernas que caminaron mucho se pasa de nuevo al corazón, el cual representa al personaje. Orgullosa, el corazón de Jacinto no es como sus piernas, pues no descansa. Y esto no es únicamente en lo físico, también en lo sentimental. La prosopopeya y la

¹⁴² La imagen del corazón diminuto evoca al escritor de la diégesis como si éste fuera un pajarillo, animal que tiene un corazón diminuto y que, por lo tanto, es frágil.

posterior comparación entre las piernas y el corazón nos transporta de una descripción física a una descripción anímica del personaje. En ella, gracias a las preguntas citadas, se expresan la fuerte angustia y la desazón que no tienen remedio: cada línea que abre con interrogación expresa un intento de alivio y su fracaso.

Repite el narrador: “Tu corazón es la parte más orgullosa de tu cuerpo. Tal vez.”. Y agrega: “Nada te suplica: duele”. El orgulloso corazón no se compadece del poeta y por lo tanto no pide solución, únicamente hiere de manera figurada. Es como si Jacinto y su corazón estuvieran escindidos. Se logra así una tajante conclusión: al joven le duele el corazón y no hay aparente arreglo. Esta condición justificará la tentativa suicida del personaje.

Llama la atención el uso continuo de la prosopopeya con respecto a los órganos corporales. Si en “Santa Teresa” cerrar los ojos lleva al protagonista a soñar que es un “gato del pensamiento” y a repensar lo que ha leído, en “Un gran escritor muy agradecido” se usa esa figura retórica para expresar el cansancio y las cuitas de mirar el interior de uno mismo (esto por medio de la cancelación física de la vista) y también para establecer la analogía ‘ojo-ventana’:

Los suplicadores ahora son los ojos. Te piden por tu madre, te piden por tu vida, te piden por lo que más quieras de este mundo, que cierres las ventanas.

Los ojos no pueden dormir si no están cerradas las ventanas. Sólo en esos despavoridos cuentos en que dos niños perdidos en la selva ven brillar a lo lejos una lucecita, se habla de unos ojos terribles que duermen con los párpados abiertos. Este es el rasgo más terrible del más terrible de los ogros.

A pesar de todo, tú, sentado en la Alameda, no puedes cerrar las ventanas de tus ojos; porque en cuanto lo haces, se te abren otros ojos, que no te sirven para ver el mundo, sino para ver dentro de ti. Con estos ojos te das cuenta de una infinidad de cosas más negras que el cansancio y que la noche, más frías que el frío que clava las uñas en tu espalda, más opacas que el sueño.

Mañana, cuando ya haya sol y puedas conseguir otra llave y otra cadenita, no podrás decir lo que viste en tu interior, pero tendrás memoria de una como pavorosa pesadilla. Por esta razón no cerrarás los ojos (pp. 34-35)¹⁴³.

¹⁴³ Esa descripción de lo que ocurre al cerrar los ojos culmina con una idea que nos aleja del registro un tanto medroso para insertar el humor: “[...] tendrás memoria de una como pavorosa pesadilla. Por esta razón no cerrarás los ojos. Y también porque no falta qué gendarme te vendrá a decir que no es una banca en la Alameda lugar para dormir, y que las personas que te vean van a pensar que eres un cuarenta y uno” (p. 35). El 18 de noviembre de 1901 se arrestó a un grupo de hombres en un domicilio de la clase alta porfirista de la Ciudad de México. Se dice, en pliegos sueltos de la época, que cerca de la mitad de los varones bailaban disfrazados de mujeres. El número de individuos apresados esa noche era cercano

La idea ‘ojo como ventana’ expresa dos acciones: cerrar —pues ambos, ojo y ventana, son practicables en ese sentido— y derogar el vínculo con el exterior. Así, Hernández usa el sentido figurado y el literal para exponer la diada adentro/afuera: un ojo abierto vincula al individuo con su mundo; uno cerrado lo conecta consigo mismo.

Jacinto va separándose de sus órganos y, sobre todo, del sentido metafórico que cada uno tiene. Los “ojos suplicantes” expresan el cansancio (los ojos que se cierran de sueño) y la molestia de hallarse a la intemperie con sentimiento medroso. El miedo a cerrar los ojos simboliza lo más aciago y duro: el desasosiego infantil, las criaturas que persiguen al individuo en su estado más vulnerable y primigenio en los primeros relatos que éste escucha: los cuentos infantiles. Por eso la mención del ogro y del rasgo terrible de su mirada. Así será el enemigo de Jacinto: su ser interior que no duerme ni descansa y lo acecha todo el tiempo, como un ogro intrínseco.

Esa otra noche interior enfrenta al pensamiento con imágenes e ideas tristes, frías, laberínticas y escabrosas; en ello colaboran digresiones como la citada para representar un razonamiento atribulado. Así, bajar los párpados sitúa al pensamiento en una noche más agreste y profunda que la que se halla afuera. En ese *ámbito nocturno e interior* se “abren otros ojos” que son ogrescos porque representan algo inefable de tan temible: un Jacinto inclemente con sí mismo, que no se perdona la soledad y la angustia¹⁴⁴. Tal revelación lo llevará al intento de suicidio:

a cuarenta y uno, por lo que en los encabezados de las notas periodísticas y posteriormente en la sociedad en general se denominó así a los hombres que llevaban a cabo prácticas homosexuales o que vestían con atuendos femeninos. Se dijo en el momento que un familiar de Porfirio Díaz participó en la verbena. En *Hoja Suelta*, periódico de la época, el pintor y grabador José Guadalupe Posada publicó varias ilustraciones sobre el suceso; caso ejemplar es “Los 41 maricones encontrados en un baile de la calle de La Paz el 20 de noviembre de 1901”. Efrén Hernández rescata brevemente el episodio mexicano para manifestar el peligro que corre Jacinto de ser apresado por la policía al pasar la noche en la calle y, por supuesto, juega también con el prejuicio de la época de ser tomado como “cuarenta y uno”, como “maricón”, insulto con carga sexual.

¹⁴⁴ Obsérvese que hay, como en “Santa Teresa”, un cambio de perspectiva por medio de un acto físico: mientras que el estudiante de dicho cuento se pone unos anteojos nuevos y lleva a cabo así un cambio de perspectiva para re-conocer su espacio, Rivadeneira cierra los ojos y modifica la visión que tiene de sí mismo. El protagonista de “Santa Teresa” usa nuevos lentes y su perspectiva del mundo cambia, Jacinto baja los párpados y la imagen que tiene de sí se transforma, pues conoce su identidad desconocida. El procedimiento narrativo puede ser parecido, pero los resultados son muy diferentes,

Jacinto José Pedro sentía algo que se rebelaba contra su negra estrella. Algo que le decía de tiempo en tiempo: «Tú nunca serás más que un pobre diablo. Deberías matarte. Nadie pierde nada, tú tampoco». Y con tal claridad, que las primeras veces, por falta de costumbre, volvía el rostro para ver quién lo decía.

Ahora Jacinto José Pedro hacía balance. En su pensamiento había un niño llorón. Acababa de venir a este mundo sin notarlo. Luego lo bañaron y se puso a llorar.

La característica de tal niño consistía en llorar por todo. Sólo se callaba cuando estaba mamando y cuando se dormía (p. 39).

Cerrar los ojos provoca la propia anagnórisis. El niño llorón en el pensamiento de Jacinto puede interpretarse como una alegoría del dolor, la cólera, la fragilidad y la dependencia. Ahora, en la soledad, la orfandad y la pobreza, el poeta no puede dormir y tampoco comer; así que el niño llorón se instala en su mente. La única solución es la sugerencia de la voz (también interior): “Deberías matarte”, concluye su yo interno de forma iracunda.

El recurso de las dos noches (interior y exterior) funciona para la representación de un personaje que piensa y que ensaya un fortísimo autoconocimiento. Esos actos lo arrastran a una aflicción que sólo hallará remedio en la imaginación y el ensueño. Así, Hernández construyó por medio de las diadas ‘noche interior/noche exterior’, ‘protagonista/antagonista (contenidos en un solo personaje)’, ‘vida/reflexión’, un relato en el cual todo se oscurece y por tanto se enrarece. Sin embargo, se implanta una figurada claridad por medio de las apariciones del perro, amistoso acompañante del protagonista.

casi opuestos: recuérdese que en “Santa Teresa” se expone un cambio de visión que deviene en la observación de correspondencias entre mundo diegético, personajes y narrador-protagonista. Con ese cambio visual se establece una relación de posible bonanza con el escenario; en “Un gran escritor muy agradecido”, muy diferentemente, Jacinto cambia su visión (cancela para sí lo de afuera) y mira cosas “más oscuras que la noche”. Para él, no ver hacia afuera es experimentar por dentro lo que no se quiere conocer. El vínculo entre mirada y pensamiento en la obra hernandiana tendrá su culmen en el cuento “Unos cuantos tomates en una repisita” cuando el narrador hace una digresión sobre las diferencias entre mirar y ver; adelante se cita este segmento. Así mismo, el interior inefable e indescriptible del ser humano se adopta como un tema en el poema “Hondo, incomunicado...”: “Hondo, incomunicado,/ entre apagados muros,/ hay un recinto hermético, cerrado, fidelísimo,/ de libertad y paz,/ en realidad y luz, siempre encendido”. Efrén Hernández, *Entre apagados muros, op. cit.*, p. 91. Si en la pieza lírica el interior muestra una región de bienaventuranza y confort, en el cuento aquí analizado se observa todo lo contrario. El nexos entre ambas visiones es lo inefable: el interior ha de conocerse por medio de un proceso arduo de introspección; la palabra no sirve en un primer acercamiento. Es la complejidad con la que el autor dibuja el interior del ser humano, siempre inasible, siempre en devenir.



Efrén Hernández, "Hombre con perro".
Dibujo a lápiz. Archivo del autor

El bestiario de la narrativa hernandiana concede especial importancia a las aves y a los canes. Los perros se asocian por lo general a la compañía en paseos nocturnos por la ciudad (piénsese en el cuento "Incompañía", en la novela publicada póstumamente *Autos*, y en la narración que aquí se analiza)¹⁴⁵.

En el caso concreto de "Un gran escritor muy agradecido", Efrén Hernández tejió una red entre todos los elementos; lo hemos visto con la noche, el narrador y el protagonista. El perro no es la excepción. Recuérdese que una característica de esa especie es poder ver en la oscuridad (igual que los gatos, seres que como vimos se mencionan en

algunas ocasiones en el cuento), lo que establece un nexo especial entre la noche y ese animal.

¹⁴⁵ El dibujo hallado en el archivo del autor nos muestra el interés tanto afectuoso como estético que Hernández tuvo hacia el perro. El hombre de la imagen alimenta al animal mientras muestra una actitud reflexiva. Como si ese contacto estimulara el pensamiento. El contraste entre el hombre vestido de blanco y el can negro manifiesta las diferencias entre ellos, sin embargo, hombre y animal se hallan vinculados por la mano y el hocico. Es clara la relación afable que Hernández representó en su dibujo. En "Recuerdos que van y vienen", VALENTINA PONZANELLI (hija del autor, tristemente fallecida a inicios de 2016) cuenta que los perros "le salvaron la vida una vez" a Efrén Hernández cuando éste se metió a nadar en un "laguito" helado. "Decía que no supo si fue la cara de desesperación que puso, pero de cualquier manera los perros percibieron lo que le estaba sucediendo: entraron rápidamente al agua y suavemente, pero con eficacia, le tomaron con el hocico de un brazo y las piernas y no lo soltaron hasta que lo dejaron a salvo fuera del lago". *Obras completas II, op. cit.*, p. 521. Los animales tienen una participación no menor en la estética hernandiana: recuérdese que en "Santa Teresa" los ratones tienen una carga simbólica importante al funcionar como puentes entre los diversos pensamientos del narrador-protagonista. Asimismo, los gatos representan la vida nocturna y la agilidad para ir de un lado a otro (literal y figuradamente); simbolización que se recupera en "Unos cuantos tomates en una repisita". También la golondrina tiene un rol relevante al cerrar el cuento estrellándose contra un campanario, formulando una imagen poética. Veremos que en "El señor de palo" las aves vuelven a cobrar suma importancia al simbolizar las funciones del narrador. Como se puede apreciar en este breve recuento, Efrén Hernández aprovechó los valores alegóricos de los animales en su obra y formuló un bestiario con una significación única y original. Queda este componente para desarrollar en investigaciones posteriores.

Tal rasgo es un elemento de oposición frente a la penumbra que permea al ambiente y al personaje principal. Elemento típico de la noche urbana, el perro callejero no podía faltar en un recorrido por la ciudad y, más importante, representa en el cuento sentimientos de bonanza que lo enfrentan con el Jacinto colérico: “«El alma simple de la bestia es pura» —dice Rubén Darío— clamó San Francisco de Asís. La malicia es cosa propia de los hombres. Desde que nacen vienen con pecado” (pp. 45-46)¹⁴⁶.

En un cosmos donde reina lo agreste, el can puede ser un elemento esperanzador que se presenta cuando puede ser más ígneo, porque trae la alegría donde ésta hace más falta. Asimismo, representa orfandad igual que Jacinto, pero contrasta por su actitud lúdica. Esto se aprecia en el primer tropezón del escritor con el animal: “Un perro golondrino se acercó a olerlo, alzó la pata, le puso dos o tres gotitas en los pantalones y se fue. Cosa que pasó sin que él [Jacinto] se diera cuenta. [...] Por el camino que siguiera el perro se fue él, enrollando y desenrollando la cadenita [de sus llaves]” (pp. 29-30). Encuentro en apariencia fortuito y gracioso que, como base de los acontecimientos que vendrán, representa la importancia de la casualidad.

En el segundo encuentro, el perro supone un espejo de lo bueno que hay en el hombre y salva a Jacinto de la muerte: “es tan grande su desesperación [la del escritor protagonista] que ya hemos visto cómo ha sacado su navaja... cómo ha desdoblado la hoja. Nada podrá salvarlo. Estoy seguro de que su decisión es irrevocable” (p. 42). El animal aparece y da fin a una digresión sobre la insignificancia del ser humano en el universo:

¹⁴⁶ La idea que recupera Hernández de RUBÉN DARÍO se halla en “Los motivos del lobo” (incluido en *Canto a la Argentina*, 1914). En ese poema, el nicaragüense escribió una parábola en la cual San Francisco de Asís domestica a un temible lobo y lo lleva a su monasterio. Sin embargo, la bestia vuelve a su estado natural porque, argumenta ésta, vio la vileza del hombre y prefirió volver a su temperamento original. El pasaje que Hernández cita versa así: “Francisco responde: “En el hombre existe/ mala levadura./ Cuando nace, viene con pecado. Es triste./ Mas el alma simple de la bestia es pura”. Rubén Darío, *Poesía*, edición y anotaciones de Ernesto Mejía Sánchez, prólogo y adiciones de Julio Valle, Hispamer, Managua, 2011, p. 594. Tanto el texto de Hernández cuanto el de Darío representan las relaciones entre el hombre y los animales. En ambos es el hombre más vil que el animal, pues éste hace daño motivado únicamente por el hambre o el frío; el ser humano, por su lado, daña por motivos superfluos que nada tienen que ver con una necesidad vital o natural. Ambos textos pueden leerse como parábolas en las cuales, a partir de una comparación animal-hombre, se resaltan las características más mezquinas del ser humano (envidia, violencia, gula, superficialidad) y se muestran los rasgos a los que nuestra especie debiera aspirar (compasión, ternura, respeto, paz).

Atención señoras y señores.

¡Atención!

Un perro golondrino acaba de dar vuelta en la esquina. Va oliendo las paredes, va moviendo la cola.

Este perrito es nuestro conocido” (p. 43).

El animal evita la inmoliación del poeta. ¿Qué expresa Hernández por medio de este acontecimiento en apariencia accidental? El reencuentro rescata a Jacinto de su yo interior, lo que permite un ensueño de bonanza en el cual el personaje se imagina como un “gran escritor” que conoce el amor y el lujo. Como participante activo en la historia, gracias al can, el joven puede saber lo que se siente tener fama, compañía, solvencia económica —así sea por breves instantes e hipotéticamente—. Por eso en el tercer encuentro Jacinto José Pedro no pondrá resistencia al deseo alimenticio de su coprotagonista: “Y se dejó comer” (p. 53). La frase que cierra el relato recupera al perro como símbolo de la muerte. Como animal de compañía por excelencia en varias culturas, el can acompaña al ser humano en diversos rituales mortuorios. Quizá Efrén Hernández lleva tal rasgo simbólico al extremo en una atmósfera en la que el mismo ser humano ha abandonado y rechazado al poeta (la dueña de la casa, avariciosa, floja, agria e irreductible es un ejemplo, p. 33)¹⁴⁷.

Acompañante fortuito de Jacinto, el perro golondrino es un nexa con la bonanza y el alivio del interior, pero a su vez es el único compañero en el viaje hacia la muerte; incluso él acaba por devorar al poeta¹⁴⁸. Asimismo, da pie a la sanación anímica. Con esa doble función del perro, Hernández

¹⁴⁷ “Sin duda no existe ninguna mitología que no haya asociado el perro, Anubis, rien-K’uan, Cerbero, Xolotl, Garm, etcétera, a la muerte, a los infiernos, al mundo de abajo, a los imperios invisibles que rigen las divinidades ctónicas o selénicas”. Chevalier, *Diccionario de los símbolos, op. cit.*, p. 816. Asociado tradicionalmente a la noche y a la muerte (agregaría yo a la ciudad), el perro funciona en este relato no sólo como un cúmulo de cualidades temperamentales que contrastan con el ser humano, su vileza y su tristeza, sino que refuerza el espacio nocturno y, más importante, la muerte con la que cierra el relato. Lo interesante es que Hernández da la vuelta a la referencia simbólica con el último acto amistoso del poeta.

¹⁴⁸ “La primera función mítica del perro, universalmente aceptada, es la de psicopompo, guía del hombre en la noche de la muerte, tras haber sido su compañero en el día de la vida. Desde Anubis a Cerbero, pasando por Thot, Hécate y Hermes, el perro ha prestado su figura a todos los grandes guías de las almas, [...] en todas las culturas reaparece con variantes que no hacen sino enriquecer este primitivo simbolismo. [...] Psicopompo como Hermes, el perro posee ocasionalmente virtudes medicinales”. *Idem*. Me es difícil aseverar con certeza si el autor del cuento tuvo en cuenta específicamente esta carga figurativa (psicopompo y criatura curativa), lo cierto es que el perro, de manera figurada, cura al poeta al interrumpir sus fatales reflexiones. Conserva así el valor alegórico descrito arriba.

construye un intersticio que trastoca y adapta la relación convencional ‘hombre-perro’: el joven decide ser un bien del animal, no al revés, como dictan la tradición y la simbología. Aquél muere para satisfacer una necesidad del can, provocando un curioso viceversa.

Tal inversión de ritos y mitos intensifica la lealtad, el agradecimiento y la amistad como *leitmotifs* de la última parte del relato. Así, la noche, la muerte, la soledad, la vida interior, que hasta el momento de la expiación del joven tuvieron un valor negativo, son también invertidos y se cargan con un sentido positivo. Se convierten así en las condiciones ideales en que la amistad, el agradecimiento, la intimidad pueden tener lugar. La complejidad de la vida se aprecia en tales alteraciones simbólicas.

Sin embargo, la concomitancia entre el poeta y el animal tiene otra posible lectura. Como la luna, como la noche, su significación es en ocasiones contradictoria. El final abierto permite la otra significación del perro que asigna la tradición: en algunas culturas —como el islam— el perro es enemigo de los escribas y privilegia su hambre¹⁴⁹. Símbolo a su vez de la avidez, la glotonería y la ambivalencia entre lo bueno y lo malo, el perro del relato se representa hambriento, agresivo, escatológico. No se detiene a la hora en que Jacinto ofrece su último sacrificio (al menos eso no se aprecia en el cuento); lo que supone un *modus operandi* más natural que moral¹⁵⁰. Es permisible dudar, entonces, de las buenas intenciones y de la pureza de ese personaje.

¹⁴⁹ “El islam ve en el perro la imagen de lo que la creación comporta de más vil. Según Shabestari, apearse al mundo es identificarse con el perro devorador de cadáveres; el perro es el símbolo de la avidez; de la glotonería; la coexistencia del perro y del ángel es imposible. Según las tradiciones del islam el perro posee, sin embargo, cincuenta y dos características, de las cuales la mitad son santas y la otra mitad satánicas. Así, *él vela*, es paciente, no muerde a su amo. Por otra parte, *ladra a los escribas*, etc. Se alaba su fidelidad: «Si un hombre no tiene hermanos, los perros son sus hermanos. El corazón de un perro se parece al corazón de su amo.»”. *Idem.*, p. 819. El énfasis es mío. Como un gran entusiasta de las culturas orientales, es muy probable que Hernández conociera esas ideas sobre los perros y las incluyera en su relato. La tensión simbólica entre esos animales y los escribas fue acaso algo que, muy a su manera, el mexicano desarrolló en “Un gran escritor muy agradecido”.

¹⁵⁰ Un ejemplo de la perspectiva contrastante sobre el perro lo tenemos al comparar la cita del narrador sobre el poema citado de Darío, en que se alaba la pureza del can (pp. 45-46), frente a la expresión de Jacinto cuando sobrevive a la riña con la bestia: “—Maldito lobo, dijo, por poco me mata” (p. 47). El cambio de ‘perro’ a ‘lobo’ destaca esa parte agresiva del personaje animal que lo complejiza conceptualmente. Si Jacinto tiene dentro de sí a su más acérrimo enemigo, el can observa también una configuración doble: es un perro puro y un lobo asesino. Esta carga negativa se pone en crisis al final, cuando Jacinto reconoce que “al lobo se lo debía todo” y se deja comer. El lobo, con esa línea cambia de valor porque, aunque no deja de ser asesino, se reconocen sus favores para con el poeta. Adelante se profundiza sobre esto.

Con base en tal variedad de significados (y en la inversión de la relación convencional ‘hombre-perro’), Hernández teje una doble carga de sentido, una doble relación ‘can-Jacinto’ sobre la que sería complicado tomar partido. Hay un equilibrio que no permite decantarse por una valoración positiva o negativa sobre el animal. Lo mismo ocurre con la noche: ¿es un espacio ideal para la reflexión o implica lo oscuro, lo medroso, lo desconocido? Y así es también Jacinto.

El autor proporciona así, entre rodeos y variadas significaciones, la complejidad del cosmos que intenta representar. “Un gran escritor muy agradecido” se afirma como un texto en que se presenta, analiza y desarrolla por medio de figuras retóricas (digresión, metáfora, alegoría, sinécdoque, anáfora, analogía) las variadas características de los elementos de la diégesis. Propone de esa manera un universo que tiene como rasgo más característico ser plurivalente.

En este relato ningún elemento es totalmente favorable o perjudicioso; nadie es completamente virtuoso o vil. La digresión es el instrumento gracias al cual Hernández va complejizando, matizando, deconstruyendo todo lo que hay en ese orbe: implanta términos medios. Tal vez por eso se simboliza a la vida como un rosal y luego se le profundiza con la imagen del laberinto: “La vida es como la planta del rosal, nadie lo niega, *pero ese es sólo uno de los puntos de vista*. Desde otro, más bien resulta un complicado laberinto, una madeja llena de marañas en sus hebras” (p. 43; el énfasis es mío). La clave está en comprender que hay varios “puntos de vista”, que el universo y la estructura del relato construyen una historia enmarañada: un mundo variado y variable. Aunque parezca una paradoja, desenmarañar el mundo de este cuento acaso signifique enmarañarlo o, quizá, reconocer sus más intrincadas marañas. Esa breve digresión así lo sugiere.

El narrador: ironía y metaficción

La variedad de puntos de vista se conforma desde el narrador. Éste se presenta como algo falible, contradictorio; pareciera que todo el tiempo está observando su desempeño: corrige, matiza, discute,

refuerza ideas. Hallamos en esa figura una voz compleja que, por su variedad de puntos de vista, colabora con ese mundo complicado y plural. Un ejemplo son sus “diálogos” con el narratorio o con Jacinto. En una “discusión” sobre el tiempo del relato, el narrador expresa: “¡Qué tonto es usted! Siento por usted una profunda compasión. Casi siempre permanece en silencio, y cuando por milagro se le ocurre algo, suelta un disparate” (p. 26). Es claro que la expresión del término ‘tonto’ así como la de ‘soltar un disparate’ están hechas con base en la ironía para que se reflexione sobre el objeto a discutir. Son parte de una elaborada técnica narrativa. Buen ejemplo es la siguiente digresión (citada ya en el capítulo II):

Usted muy seguido se entretiene en éstas y en las otras. Al llegar a su casa se encuentra con que ya está cerrada la puerta y a pesar de esto usted no se pone triste.

Usted debe tener ya muchos años. Con los años se va debilitando la memoria. O bien, usted tiene pocos años; pero es desmemoriado desde su nacimiento; de otro modo no se pondría en parangón con este auténtico desventurado y recordaría, en primer lugar, que él gastó sus únicos dineros en unas jaletinas, y, en segundo lugar, que usted no es poeta.

Los poetas poseen una sensibilidad muy delicada. Los sentimientos de usted son equilibrados, son normales, en cambio, un poeta, pudiéramos decir, es cardiosténico [proclive al infarto].

Para usted es muy fácil, en el último caso, confesar a la portera que se le acabó el dinero y consolarla con una promesa.

¡Qué distinto tratándose de él! El [*sic*] no podrá decir una de estas cosas. Recuerde aquel otro rasgo de delicadeza: él salía todas las noches, porque se habría apenado mucho si las viejas notaran que se quedaba sin cenar. ¿Cómo es posible que él le diga a la portera: «No tengo dinero»? (p. 33).

El pretendido interlocutor es un recurso que le sirve a Hernández para que su narrador pueda exaltar el rasgo más importante de Jacinto: su sensibilidad. Ésta será la causa primera de la noche a la intemperie, del encuentro con el perro, de la anagnórisis interior y de su razonamiento suicida. Delicadeza, debilidad de corazón, pobreza, orgullo y miedo. La digresión muestra tales sentimientos como la configuración de Jacinto. El supuesto diálogo otorga fuerza al discurso al establecer diferencias entre la persona promedio y Jacinto: él es especial, una excepción.

Asimismo, el título del cuento le funciona a Hernández para ironizar sobre la grandeza. En la digresión que tiende el narrador para “traer apacibilidad”, luego de sus ideas de suicidio, leemos: “No

rompamos nunca, voluntariamente, los hilos de una vida; así sea la insignificante vida de una hormiga, o la insignificantísima de un micro-organismo, o la aún más insignificante de un gran escritor” (p. 42).

¿Leemos una historia insignificante sobre un personaje insignificante? Todo lo contrario. Con base en la ironía y la antítesis, Hernández nos muestra la importancia de lo nimio: Jacinto no es “sino un hombre” y “un hombre no es sino la dos mil millonésima parte de la humanidad. Y la humanidad es tan insignificante que, sin telescopio, no se puede ver desde la luna”, pero al protagonista se le denomina como “gran escritor” (p. 41). Me parece que su grandeza radica en ser nimio y reconocerse como tal frente al universo y aun así mostrar su agradecimiento al perro que salva su vida; por medio de él y de sus sugerentes movimientos y pugnas mentales comprendemos la importancia de aquello que en apariencia es fútil: la vida del desconocido, del derrotado que obtiene una importante victoria: la contemplación de sí mismo inmerso en el rebuscamiento que supone la vida.

Adelante se lee que la indiferencia reina entre nosotros, por eso “es lo mismo, con relación al universo, sacarle punta a un lápiz que volar con explosivos la estrella de la tarde” (p. 41). Con ese pasaje irónico se identifica a la indiferencia como el modo de ver generalizado; contra esa indiferencia se desarrolla y describe con precisión la vida del poeta desconocido.

Tenemos en “Un gran escritor muy agradecido” una parábola en la que se revoca la indiferencia y se reconoce la importancia de lo aparentemente mínimo. Puede decirse que la apuesta estética de Efrén Hernández, en este cuento, es demostrar que la importancia radica en *estudiar con atención y a profundidad* los elementos del relato, pues si bien su personaje parece insignificante, en su interior se halla un pensamiento excepcional, digno de ser contado. Contemplar con rigor, narrar con extremo

detalle, son maneras de derogar la indiferencia, un padecimiento que acaso Hernández identifica como aflicción de la especie humana¹⁵¹.

Coherente con esa actitud, el narrador no puede mostrar una estéril perspectiva que se limite a relatarnos los hechos y pensamientos de Jacinto, antes bien imita, de cierta manera, la forma de un predicador o un merolico¹⁵². Además de los pretendidos diálogos sobre la historia y los nexos que el posible receptor establece con ella (pp. 41-43) y con el protagonista (pp. 35-37), el narrador se presenta a sí mismo: “Yo soy, ante todo, muy sincero” (p. 32), nos dice burlándose de sí. Luego se asume irónicamente como “mediano narrador” (p. 37).

Ambas “representaciones” sugieren una suerte de *captatio benevolentiae* chusca. Recuérdese los pasajes en que clama: “Atención señoras y señores. ¡Atención!” (p. 43) y “¡Un momento! ¡Por favor un momento, señoras y señores! Es necesario traer apacibilidad a nuestros nervios” (p. 41), como si se tratara de generar una forma lúdica y efectiva por medio de la cual el narrador llame nuestra atención. Tal configuración se refuerza indicialmente por el uso de dos famosas frases del *Libro del Eclesiastés* en el relato sobre la vida del perro: “Vanitas vanitatum et omnia vanitas [Vanidad de vanidades y todo es vanidad]” y “Nihil novum sub sole [No hay nada nuevo bajo el Sol]” (p. 44)¹⁵³. Recuérdese que ese libro religioso es conocido porque se usa como herramienta de prédica.

¹⁵¹ Un elemento que sustenta la lectura del cuento como parábola es que incluso se nos da una moraleja: “Moraleja: Debemos no atentar contra la vida” (p. 43). Ésta no deja de ser irónica, pues Jacinto se dejará comer por el perro. Sin embargo, esa acción se justifica por la felicidad y satisfacción que obtiene el escritor al soñar su vida ideal.

¹⁵² En este tenor, tómesese en cuenta las muchas veces que se usa la fórmula ‘damas y caballeros’ (y sus variantes) para convocar la atención. Éste es un recurso para introducir la importancia de lo que a continuación de tal locución se expone. Hernández usa la fórmula como un gesto lúdico. Casi podemos “ver” al narrador parado sobre una caja y levantando los brazos para seguir contando la historia, lo que sin duda contribuye en la recepción del cuento.

¹⁵³ Ambas cláusulas, en el cuento, se usan con ironía y humor, pues son puestas en los pensamientos del perro golondrino al explicar las razones por las cuales orina en todas partes. No sólo se ponen estas máximas en la mente de un animal, sino que se emparentan con una acción escatológica, lo que acusa un doble juego con cuestiones y materiales religiosas. A lo largo del texto encontramos un sinnúmero de bromas, juegos de palabras, referencias paremiológicas, etcétera, lo que acusa una impronta humorística en el cuento. La actitud entre conmovedora y lúdica del narrador es también un rasgo muy característico que sin duda colabora en que un texto tan enredado se disfrute. Ése es un elemento importantísimo en la estética hernandiana: el juego inteligente, la broma con base en la cultura general, las situaciones incómodamente risibles.

Hernández refuncionaliza con humor e ironía esos recursos antiguos y tradicionales (del *Antiguo testamento*) para lograr una propuesta jocosa por la convivencia de registros: lo grave, lo filosófico, lo sagrado, lo cotidiano. Al observar los gestos del narrador sobre su propio desempeño asoma un mecanismo de autoanálisis y autocuestionamiento: en una palabra, metaficcional.

Por medio de técnicas como la problematización de algunos elementos de la historia, la forma predicativa y el supuesto diálogo, Hernández muestra “la ficcionalidad del mundo fuera del texto de ficción”¹⁵⁴. En suma, los artificios retóricos que el autor usa para construir un texto divertido y a la vez complejo se hallan en la vida cotidiana.

Tal guiño a la realidad tiene la misión de revelar que el mundo físico y el ficcional están vinculados por el uso particular que hace de las formas de predicación, con lo cual se construye una *intimidad evidente* entre texto y realidad, pues esas formas se observaban, en la época, en mercados y calles del centro de la ciudad (donde, curiosamente, ocurren los hechos narrados). Efecto estético nada despreciable para llevar los temas e intenciones del relato hacia el mundo del lector: el narrador-merolico tiene la intención de enseñarnos algo y sus técnicas son bastante efectivas. Entonces, ¿cuál es la finalidad de esa maquinaria de artificios metanarrativos?

¹⁵⁴ “Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact *in order to pose questions about the relationship between fiction and reality*. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text [...] They explore a theory of *fiction* through the *practice* of writing fiction”. PATRICIA WAUGH, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, London/ New York, 1988, p. 2. “Metaficción es un término que define a la escritura ficcional que tiene conciencia de sí misma, que sistemáticamente llama la atención sobre su condición de artefacto y así cuestiona la relación entre ficción y realidad. Al proveer una crítica de sus propios métodos de construcción, esas obras no examinan únicamente las estructuras fundamentales de la narrativa ficcional, asimismo exploran la ficcionalidad del mundo fuera del texto de ficción [...] Esas obras exploran una teoría de la ficción a través de la práctica misma de escribir ficción”. La traducción es mía. Recuérdese la relación de Hernández con Laurence Sterne destacada en el capítulo II de esta tesis: *Tristram Shandy* contiene esa crítica de sí misma como obra de ficción; Shklovski lo identifica y estudia en sus ensayos críticos sobre esa novela.

“Al lobo se lo debía todo”

En respuesta a la pregunta anterior, hay una posible meta última del tinglado de recursos analizados hasta ahora. Esa meta se halla soterrada en diferentes segmentos. Hemos visto que todos los componentes del relato cuentan, por lo menos, con dos caras: la beneficiosa y la desfavorable. Con ambas cargas simbólicas bajo el brazo, Hernández nos lleva hacia un punto crucial: la pérdida de rumbo y de equilibrio, pues no es posible elegir una sola carga de sentido: “Es de noche”, dice el narrador, “por la noche todo es más grande que a la luz. Sólo nosotros somos más pequeños, estamos más perdidos” (p. 40).

El extravío se declara como el sentimiento dominante. Según las mismas claves del relato, sólo el pensamiento y la reflexión pueden darnos rumbo y certezas. Por tal razón el narrador se detiene a disertar sobre el infortunio y la apreciación de lo mismo: “El infortunio es una cosa de la que sólo nosotros mismos somos los culpables. Las cosas, afirma quien ha pensado en ello, son nada más la representación que de ellas nos hacemos” (p. 42)¹⁵⁵.

Así, también la subjetividad y la interpretación personal se afirman como los lentes por medio de los cuales se observa y pondera el cosmos y, por supuesto, el interior de cada individuo. Ejemplifica el narrador con el caso de un presidiario que, después de estar confinado por mucho tiempo, experimenta una noche a la intemperie. Él, obviamente, no la sufriría como Jacinto, todo lo contrario.

Nos dice el narrador con su estilo parecido al de un merolico: “Si pudiéramos convertirnos en briznas de rayos X, si nos fuera dado penetrar en la cabeza de dicho presidiario, pueden ustedes creer que desde tal observatorio veríamos, no un corazón encogido por la pena, no, pueden ustedes creer que contemplaríamos un corazón todo lo contrario” (p. 42). Esa doble significación de la noche a la

¹⁵⁵ Es probable que aquí Efrén Hernández esté tomando en cuenta consideraciones ya problematizadas en el diálogo platónico *Cratilo* o en el *Arte Poética* de Aristóteles. En los tiempos modernos, dichas consideraciones se revisan en el *Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, que vio la luz en inglés el año 1922. Me inclino por las primeras opciones, pues el guanajuatense fue un lector más que asiduo de las fuentes clásicas y no hay registro de que leía alemán.

intemperie (la de Jacinto y la del presidiario) expresa un quid para comprender el insólito final: todo depende del cristal con que se mira.

El pensamiento nocturno aquí se lleva a sus últimas consecuencias. En este cuento Efrén Hernández muestra el lado más peligroso de dicho pensamiento a través de la presencia perversa del Jacinto burlón, enemigo de sí mismo. Presenta los posibles detrimentos de tal actividad. Como elemento principal del relato se revisa ahora en su vínculo con la vida y con las decisiones más cruciales. Todo por medio de un riguroso proceso: “Por la última vez pitaron los serenos. Con tal despertador y con el de sus costillas, despertó. Lo primero que vio, fue la culebrita niquelada” (p. 51). Jacinto —sentado en una banca del parque, cansado, entre dormido y despierto, asimismo famélico— encuentra y mira la cadenita de sus llaves perdidas. Ante él se halla la solución de su desventura cifrada en ese diminuto objeto, sin embargo, él está inmerso en un espacio en el cual las llaves y la cadena ya no importan: la mente abandonada a su pérdida:

Por segunda vez en esta noche, sus ideas cayeron al campo de la melancolía. Ya no eran pensamientos propiamente dichos. Eran deseos que asomaban como chicos tímidos. Deseos casi ocultos, casi insospechados, como hijos de una voluntad desesperanzada que nunca vio cumplir ninguna de sus órdenes.

Algo inexistente como la nada lo absorbía todo; primero lo más denso, luego lo sutil (p. 51).

Alegoría de la frustración, los pensamientos tornados en deseos asomando como niños tímidos representan la derrota: el joven no ha visto cumplir sus anhelos. Todo se enrarece (aún más) desde tales desengaños. Hasta el mismo Jacinto se aligera, se enrarece, como parte de una narcosis y de un espacio surreal: “A su alrededor, el mismo aire iba adelgazándose. El vacío lo obligaba a aspirar profundamente, como cuando se suspira. Era entonces un cuerpo de humo colocado en una esfera sin medida” (p. 51).

Más del proceso mental: el personaje va desrealizándose hasta que todo él es sólo un símbolo de la extenuación: “Sentía sus brazos y sus piernas como cosas irreales. Sus miembros sólo eran cansancios

de forma de miembros [...] hasta que él quedaba convertido en un cansancio que llenaba la esfera sin medida. Y en el centro estaba su conciencia” (pp. 51-52). Esta personificación en fatiga deja únicamente la mente del poeta, no hay ya nada material; él es sólo una frágil abstracción que se reduce gradualmente:

Su conciencia era una bolita que a duras penas se conservaba íntegra y que al fin, no pudiendo resistir ya más, hizo explosión y de las ruinas brotó la pregunta que contiene todas las preguntas:

¿Qué?

Esta es la pregunta que nunca ha sido contestada; esta es la pregunta en que solemos convertirnos cuando sentimos que vamos a apresar el sentido de la vida, que se nos escapa siempre; porque nuestra conciencia es mutilada de una como suerte de manos que le faltan (p. 52).

La mente del personaje se abstrae hasta un punto mínimo: ¿qué? Centrada, en una sola palabra, a esta pregunta se le ha concedido un lugar principal. Un sentido que se escapa siempre porque a la conciencia le hace falta un instrumento con el cual pueda aprehender el sentido. Hernández representa la conceptualización del pensamiento cifrándola en ese monosílabo que lo cuestiona todo y que sugiere una infinidad de interrogaciones y demandas. Cuando por fin el personaje conoce su yo más interior, cuando piensa con más lucidez, se halla sumergido en su mente durante la noche; sin esas condiciones diegéticas (la soledad, la oscuridad y el silencio noctívagos) hubiera sido muy difícil representar esa síntesis intelectual y espiritual. Sólo por medio del pensamiento nocturno Jacinto José arriba a esa interrogante irresoluble.

Recupérese el epígrafe de este apartado tomando como referente al escritor del relato hernandiano: “De golpe todo queda claro: la vida humana como tal es una derrota. Lo único que nos queda ante esta irremediable derrota que llamamos vida es intentar comprenderla”, propone Milán Kundera¹⁵⁶. Con la

¹⁵⁶ Milán Kundera, *El telón: ensayo en siete partes*, traducción del francés por Beatriz de Moura, Tusquets, México, 2005, p. 21.

contundente pregunta, Hernández representa el intelecto humano, que todo el tiempo (se) cuestiona. Un fracaso, pues sus mismas preguntas le rebasan.

Jacinto es un personaje abatido a quien “de pronto todo le queda claro” y que hace lo único posible ante tal revelación: *intenta comprender*, por eso arriba al punto más alto de sus ejercicios reflexivos —aunque tal cuestión lo derrotará también—. Sin embargo, en esa invencible pregunta se halla un logro: la síntesis, el señalamiento del *intento* (digno a todas luces) de entender el mundo y sus factibles leyes y dinámicas.

¿Es el ser humano que piensa, para Hernández en esta narración, una pregunta sin respuesta; una lista interminable de consultas? ¿En el cuento se propone a la pregunta ‘¿qué?’ como la matriz y meta del razonamiento? Quizá sea dable responder afirmativamente. El autor construyó una suerte de Uróboros intelectual y nocturno, pues pareciera que el relato, como el emblema mencionado, se mordiera la cola: el procedimiento por el cual el personaje sintetiza su yo inquisitivo se formula como una vuelta y revuelta sobre el qué de la existencia. De tal forma que no importa quizá tanto la meta (inaprehensible *per se*), sino el curso mental que se describe con minuciosidad. Lo crucial tal vez sea la experiencia de descender a ese centro eruptivo del cual se puede partir en infinidad de direcciones... o no.

Luego de tan particular hallazgo intelectual, el poeta vuelve en sí: “y extrañó profundamente que todas las cosas le parecieran naturales” (p. 52). Enrarecidas desde su última experiencia mental, las cosas de su cosmos pueden ser sometidas al pensamiento desde esa pregunta máxima y desarrollarse interminablemente. Esto le causa desazón. Jacinto deja entonces a un lado la búsqueda de sentido de su situación y se permite un apacible ensueño en el cual cumple sus anhelos figuradamente en un crescendo imaginativo que establece un elemento adverso a la miseria:

Una almohada sola no servía de nada; sería bonito que la almohada estuviera sobre una cama. Después se trató de una cama mejor que la primera. En seguida vino una cama todavía mejor, y sin saber ni cómo la cama estaba en una estancia de esas de todo lujo [...].

Eran las seis de la mañana. Unas cariñosas manos femeninas que tenían entre los dedos la culebrita luminosa, se posaron suavemente sobre sus oídos y una voz dulce y clara musitó: —Jacinto, levántate, ya es hora; el desayuno está servido.

Incontinenti, un beso perfumado cayó sobre su boca como un pétalo.

Después del desayuno, un paseo.

[Jacinto] silbaba para hacerse el disimulado cuando las gentes lo señalaban: —Ese es don Jacinto Rivadeneira, el gran escritor (p. 53).

Nótese que nos movemos en el tiempo de la suposición, de la conjetura. El pasaje comienza y se basa en una apreciación formulada en condicional simple (pospretérito): “sería bonito”, lo cual nos instala eficazmente en lo que pudiera ser, *en lo deseado*. En esa enumeración ensoñada, Jacinto tiene acceso a todo aquello que ambicionaba: artefactos para su descanso, habitación lujosa, amanecer plácido, compañía cariñosa, alimentos; pasea y se le reconoce como un gran escritor. El personaje sacia con ese ejercicio mental sus carencias. Así, el pensamiento nocturno no sólo se encarga de llevar a la tristeza al personaje, sino también de llevarlo al placer. Se cumple de esta forma con la ambivalencia que muestran otros elementos de la narración (noche, perro, protagonista, luna).

De importancia capital, hay un pasaje donde Jacinto tiene la epifanía que lo llevará a inmolarsse en beneficio del can: “También iba pensando que si no fuera por un lobo café, a esas horas ya estaría muerto. Y se le ablandaba el corazón de gratitud” (p. 53). Es éste un momento climático y de síntesis, pues ahí Jacinto encuentra la razón de su descanso ambicionado y de la satisfacción de sus aspiraciones. Se establece una nueva relación entre el joven y el animal: el lobo interrumpió el suicidio, Jacinto siguió vivo y por eso logró imaginarse en un plano próspero, lo que dio fin al terrible enemigo interior del poeta y provocó un cambio de perspectiva y juicio sobre sí mismo... *ergo* “al lobo se lo debía todo”. Todo lo ensoñado, pero al fin vivido. Hay textos, como éste, que se precipitan sobre sus lectores y le contagian de los sentimientos que allí se representan. Ese vaivén entre la tristeza y la gratitud es el efecto rotundo que el cuento nos deja. Al respecto, las palabras de Franz Kafka:

Si el libro que leemos no nos despierta como un puño que nos golpeará en el cráneo, ¿para qué lo leemos? ¿Para que nos haga felices? Dios mío, también seríamos felices si no tuviéramos

libros, y podríamos, si fuera necesario, escribir nosotros mismos los libros que nos hagan felices. Pero lo que debemos temer son *esos libros que se precipitan sobre nosotros como la mala suerte y que nos perturban profundamente*, como la muerte de alguien a quien amamos más que a nosotros mismos, como el suicidio. *Un libro debe ser como un pico de hielo que rompa el mar congelado que tenemos dentro*¹⁵⁷.

Ocasionalmente un libro “perturba profundamente” al lector. Hay lecturas que causan un efecto que se prolonga en la mente del receptor e instalan una imagen, un hecho, una idea en la mente de aquél por mucho tiempo. A veces para siempre. Según Kafka éstos son los libros que valen la pena: los que excitan el pensamiento y lo liberan demostrándole las infinitas posibilidades de la fantasía. Efrén Hernández nos propone algo acaso cercano: la pregunta por el sacrificio de Jacinto José Pedro se precipita sobre el lector.

Tal vez la propuesta del cuento es abolir las distancias entre lo imaginado y lo vivido. Imaginar algo es experimentarlo, quizá vivirlo, por eso el reconocimiento de la deuda y el posterior acto de agradecimiento funcionan como una síntesis. Eso es lo que, en palabras de Kafka, nos “golpea el cráneo”. Ese efecto se consigue cuando el corazón del protagonista —el cual, se dijo al inicio del análisis, es la parte que sintetiza al poeta— por fin se ablanda. En una digresión citada se hizo notar que dicho corazón era inclemente y que era el punto generador de dolor, pero esto cambia.

La gratitud, se propone en esa imagen de la mente del poeta, es el sentimiento que resuelve los males y cancela la presencia del antagonista interno. Consigue con base en ella la paz, la ensoñación y la vida anhelada. Por eso la última consigna funciona como coda. Y en ese cierre, por supuesto, no podía dejarse de convocar al verbo ‘pensar’: “pensó que al lobo se lo debía todo y se dejó comer” (p. 53)¹⁵⁸.

¹⁵⁷ FRANZ KAFKA, “Carta a Oscar Pollak”, 1904, *apud.* George Steiner, “La formación cultural de nuestros caballeros”, en *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Gedisa, Barcelona, 2006, p. 85. El énfasis es mío.

¹⁵⁸ Debemos tener en cuenta que pensar es la acción más frecuente del protagonista. Desde el inicio del cuento será éste el rasgo sobre el que más se centra la atención del narrador: “Es necesario no olvidar que se trata de un muchacho en malas condiciones, y es bueno que se sepan de una vez algunos movimientos de su imaginación” (p. 27). Al igual que en “Santa Teresa” —aunque, como hemos visto, con enormes matices—, el pensamiento y la imaginación son las características que

Por la eficacia de su heterogeneidad de técnicas narrativas, por el continuo replanteamiento de sus posicionamientos ante los espacios íntimos y exteriores, “Un gran escritor muy agradecido” demuestra cómo Efrén Hernández usa el arte literario como un microscopio que estudia las entrañas más recónditas del hombre; se centra en una exposición total de los sentimientos que el autor posiblemente encuentra pertinentes, tal vez básicos. Va de la tristeza a la felicidad, de la realidad a la imaginación, de la oscuridad a la luz, de la cólera al agradecimiento.

“Un gran escritor muy agradecido”, con base en sus vaivenes de significación y en sus movimientos de adentro hacia afuera y viceversa, conforma un objeto en constante cambio que no tiene —y acaso no tendrá— una sola interpretación. Cada vez que se lee, sus distintos elementos cambian de significaciones, mas es cierto que esta historia, retomando a Kafka, “nos perturba profundamente”. Ejemplifica que la narrativa hernandiana puede ser “un pico de hielo” que rompe “el mar congelado que tenemos dentro”.

más llaman la atención en los personajes de “Un gran escritor muy agradecido”. No sólo Jacinto piensa como particularidad, el perro hace lo propio: “éste [perro] de nuestra historia pensará que el joven cuyos pantalones está oliendo es él mismo, o por lo menos un doble de él” (p. 45); y su tía lo hace asimismo: “¿Qué hace usted? Ella contestó: —Castillos en el aire. Sabe. Sobre el verdadero aire. Hubo un tiempo en que los construía sobre mi esperanza. Quién sabe qué otras cosas dijo, su estribillo, sus sandeces de costumbre (p. 40)”. Con respecto a esa cita, en “Efrén Hernández, *El Señor de Palo*”, Xavier Villaurrutia define al autor del libro como “soñador y fabricante de castillos en el aire”. Art. cit., p. 25. Es curioso que retome una imagen contenida en la misma obra para describir al autor y, sin embargo, como se dijo en el segmento pasado, pocos epítomes más acertados para Hernández. La tía del protagonista del relato aquí analizado lo marca con las dos imágenes: el rosal que pierde todo lo bello, pero conserva lo agreste y el acto de edificar castillos en el aire, con lo que observamos que no es sólo ese personaje secundario quien hace palacios vaporosos, sino que la misma obra hernandiana puede leerse en ese tenor. Villaurrutia leyó con mucho tino este libro de cuentos y rescata una de las imágenes que definen al conjunto de narraciones en su totalidad. Sin duda fue un acierto crítico del poeta y ensayista.

III. 5. Silencio

*El escritor que tenga algo nuevo que experimentar y decir
deberá forjar a martillazos su propio lenguaje golpeando a contrapelo
la armazón convencional de las palabras, signos, gramáticas.
De lo contrario, ¿cómo podrá oírsele?*

George Steiner, “El género pitagórico”, 1982

Domingo, el extraño pensador

Es turno ahora del proyecto más ambicioso del libro de cuentos: “El señor de palo”. Ésta es una de las narraciones de Efrén Hernández más complejas y extensas (sólo superada por la novela, pues ni *Cerrazón sobre Nicomaco* alcanza la longitud de este relato). En lo que se refiere a la estética, este cuento es un reto: su estructura observa divisiones en apariencia caprichosas, pero que al estudiarlas acusan un criterio semántico¹⁵⁹; saltos entre la primera y la tercera persona; extensos rodeos; hay segmentos en redondas y otros en cursivas sin un aparente criterio; regresiones temporales.

Asimismo, la materia digresiva es difícil de seguir y, en ocasiones, de comprender, pues hay guiños a la filosofía neoplatónica, la mística, el budismo, la literatura del Siglo de Oro, el *Antiguo testamento*. En suma, si se define a Hernández como pensador excéntrico y artista que manipulaba con talento la forma en su narrativa, quizá el cuento que aquí se analiza sea una muestra ígnea y representativa de su literatura. Tal vez sean éstas las razones por las cuales su nombre da título al libro completo.

En esta narración, Efrén Hernández nos presenta a un narrador protagonista configurado particularmente para mostrar una serie de ideas e imágenes que tienen lugar en el pensamiento nocturno. Imposibilitado para moverse, Domingo es un parapléjico y quizá por tal razón será lo más

¹⁵⁹ En la edición de 1932, en tres segmentos, de los once en que se divide el relato, se usan letras cursivas: el primero, el séptimo y el onceavo. No hay un criterio claro para el uso de tal recurso. Únicamente se puede conjeturar que hay una clave semántica, pues en el primer segmento se introduce el movimiento como tema, en el séptimo se habla por primera vez de lo inefable, aquello que no se puede expresar y, por último, el onceavo habla del silencio perenne que guarda Domingo. Con base en eso, este análisis se ha dividido en un estudio sobre el narrador, luego se analiza el concepto de movimiento oculto en el relato, seguido del examen de las aves como símiles de lo inexpresable y se cierra con la reflexión sobre el papel del silencio en esta narración. En ediciones posteriores se prescinde de esta marca tipográfica.

cercano a un narrador *ad hoc* para la representación del razonamiento en el andamiaje estético del relato.

Este protagonista es un anciano. Al releer varias veces el cuento, uno va notando que el narrador, desde su vejez, rememora la historia: provocó accidentalmente el descarrilamiento de un ferrocarril, porque su atracción por una mujer ocasionó que el esposo de ésta (un garrotero), presa de celos, peleara con nuestro protagonista. En la pelea se perdió la palanca que frenaba la locomotora y así tuvo lugar el fatal hecho, algo que se revela sólo al final de la historia¹⁶⁰.

Lo que parece una tragedia se cuenta con profundidad y a la vez con malicia juguetona. Como cuando, a bordo del tren, tiene lugar la compra de un anillo falso con dinero también falso: “por las dudas, guarda uno su dinero auténtico y paga por una sortija que podría ser falsa, unas monedas igualmente gravadas por determinadas dudas” (p. 74). Avanza el tren en el relato y el narrador cavila entre los temas. Cuando su relato termina, este personaje fallece, sin embargo, desde un limbo entre la vida y la muerte, arguye anafóricamente: “Y en este capítulo no hablo ya” (pp. 107 y 109), estableciendo, desde esta ironía, al silencio como el último punto en una gradación resultado de la reflexión del vínculo idea-palabra.

Se estudió aquí la importancia del ambiente nocturno con respecto al pensamiento en este volumen de cuentos. Ésta no es la excepción: en la soledad de la noche, mientras viaja en el tren y todos los pasajeros duermen, el personaje medita sobre su condición. Se siente como un árbol, enraizado (sujeto

¹⁶⁰ Como es de esperarse, el fatal hecho deja una marca indeleble en el protagonista. Tanto así que se relata, en la primera parte del relato, como un recuerdo insistente en la memoria del curioso personaje. Quizá se pueda pensar en la noción freudiana ‘trauma’, pues es el descarrilamiento del tren, contado desde la perspectiva del anciano, se afirma como un hecho de tal magnitud, que le deja anonadado, sobre el cual vuelve una y otra vez. En términos de JEAN LAPLANCHE y JEAN-BERTTRAND PONTALIS es un “acontecimiento de la vida del sujeto caracterizado por su intensidad, la incapacidad del sujeto de responder a él adecuadamente y el trastorno y los efectos patógenos duraderos que provoca en la organización psíquica”. *Diccionario de psicoanálisis*, bajo la dirección de Daniel Lagache, traducción de Fernando Gimeno, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 447. Estos autores explican que en los comienzos del psicoanálisis, época que es previa a la escritura del cuento aquí analizado, el trauma “designa, ante todo, un acontecimiento personal de la historia del sujeto, cuya fecha puede establecerse con exactitud, y que resulta subjetivamente importante por los afectos penosos que puede desencadenar”. *Ibid.*, p. 448. Tales “afectos penosos” son algunas de las razones por las que Domingo nos relata su historia: busca consuelo y desahogo.

por la fuerza a un lugar) e impedido, pero al mismo tiempo es humano, pues disfruta su viaje a bordo de la máquina y desea “dar de tiempo en tiempo unos pasitos” (p. 57). La noche tiene la función de incrementar la inmovilidad del personaje, pues no hay nadie que le ayude a moverse o a alcanzar los objetos. Por eso el relato comienza en ese ámbito. Dada su condición y enmarcado por la noche, este narrador en primera persona enrarece todo a su alrededor con la distancia insalvable entre él y los objetos. Incluso sus manos le son ajenas, “a su vez son otras cosas, como los objetos extraños” (p. 57)¹⁶¹.

A lo largo de la narración, el personaje se refiere a sí mismo como a un árbol. Desde la inmovilidad que expresa el símil, sus deseos de velocidad y movimiento cobran relevancia: “No se mueve la hoja del árbol sin la voluntad de Dios. Todas las hojas del árbol que soy yo, Dios las ha convertido en las hojas de una estatua de árbol” (p. 60). Con pasajes como el anterior se establece la fijeza como la característica física predominante del personaje: la voluntad divina —constante *leitmotiv* de la narrativa hernandiana, como hemos visto y veremos— representa un impedimento insuperable, algo externo que paraliza al sujeto sin remedio y contra sus afanes; ese rasgo adquiere fuerza y contundencia con la imagen ‘estatua de árbol’, porque se propone una doble inmovilidad: una representación fija de algo fijo.

Sin embargo, Hernández otorga otra carga de sentido a la fijeza. El símil protagonista/árbol contiene un simbolismo y una relación entre inmovilidad y pensamiento: recuérdese que el árbol enlaza el suelo con el cielo; aplicado este rasgo al personaje y a su función más importante

¹⁶¹ Viktor Shklovski, en “El arte como artificio”, analiza un procedimiento que, salvando las distancias, encuentro análogo: Leo Tolstoi singulariza la percepción de diversos objetos en *Jolstomer* (1886) cuando configura a su narrador como un caballo, enrareciendo así la visión de todo objeto blanco de la visión del particular personaje: “los objetos son individualizados por la percepción otorgada al animal, no por la nuestra”. Art. cit., p. 86. El que Domingo sea un parapléjico ayuda a la “singularización” de su mundo que, aunque se antoja una imitación del nuestro, al ser percibido por ese narrador en específico, se afirma negado, inalcanzable si no es por la vista y la reflexión. Se puede decir, sobre la figura del narrador, que éste “está creado conscientemente para liberar la percepción del automatismo”. *Ibid.*, p. 96. El trabajo con este elemento del relato —particularmente dentro de una obra prosística que denota mucho cuidado en la configuración de este componente— acusa un sistema narrativo orientado hacia la relevancia del pensamiento y de la vista.

—pensar/imaginar—, podemos decir que, desde el plano terrenal e inmóvil, asciende metafóricamente. Domingo entra en contacto con un plano superior; no se queda fijo como podría pensarse, pues se desplaza con el pensamiento a otros lugares o al interior de otros personajes; se mueve entre una idea y otra. Además, al final se le denomina como un “señor de palo”: un hombre árbol.

Repite al final del segundo segmento del cuento: “Ahora no soy otra cosa que un árbol cualquiera, un árbol que desea viajar en tren, o por lo menos, dar de tiempo en tiempo unos pasitos” (p. 64). Esa insistencia en su ser-árbol le permite al personaje cierta verticalidad metafórica, pues el árbol “simboliza la evolución vital, de la materia al espíritu, de la razón al alma santificada; todo crecimiento físico, cíclico o continuo, y los órganos mismos de la generación; toda maduración psicológica; el sacrificio y la muerte, pero también el renacimiento y la inmortalidad”¹⁶². Su impedimento significa, antes que un defecto, una virtud que se traduce en potencialidad para la evolución espiritual y la maduración psicológica que encuentra su representación en el silencio final. Hernández reconoce el significado convencional del árbol, pero como siempre, lo lleva a sus propias latitudes. En pocas palabras, Domingo llega a la superación de lo físico por medio del pensamiento: es un árbol que piensa; por eso la digresión tendrá un lugar preponderante como recurso estético del cuento, pues por medio de ésta se escenifica al protagonista en su acto más relevante: discerniendo, ascendiendo en su propio orden de ideas hasta una posición desde la cual el discurso mismo será una herramienta inadecuada, porque al término de la narración el personaje arriba a una suerte de nirvana meditabundo.

¹⁶² Jean Chevalier, *op. cit.*, pp. 128-129. “Árbol: Símbolo de la vida en perpetua evolución, en ascensión hacia el cielo, evoca todo el simbolismo de la verticalidad [...]. Por otra parte, sirve también para simbolizar el carácter cíclico de la evolución cósmica: muerte y regeneración; los árboles de hoja caduca sobre todo evocan un ciclo, ya que cada año se despojan y se recubren de hojas. El árbol pone así en comunicación los tres niveles del cosmos: el subterráneo, por sus raíces hurgando en las profundidades donde se hunden; la superficie de la tierra, por su tronco y sus primeras ramas; las alturas, por sus ramas superiores y su cima, atraídas por la luz del cielo. Reptiles se arrastran entre sus raíces; aves vuelan por su ramaje: pone en relación el mundo ctónico y el mundo uránico. Reúne todos los elementos: el agua circula con su savia, la tierra se integra a su cuerpo por sus raíces, el aire alimenta sus hojas, el fuego surge de su frotamiento”. *Ibid.*, p. 118.

Por eso no es casualidad que este “señor de palo”, en un pasaje a todas luces metanarrativo, exponga su manera de hilar ideas y, sobre todo, de expresar tal proceso intelectual:

Eleazar Noriega, me dijo, precisamente hace unos días, lo que ahora creo adivinar en el pensamiento del lector. «Tú —me dijo— disertas con muy buena hilación [*sic*]; pero de repente sales con grandísimas distancias y lo dejas a uno hecho un tarugo.»
Creo que Noriega no deja de tener razón, pero sólo dentro de él. Dentro de mí yo también tengo razón. Dentro de mí el pensamiento obedece a una estricta concatenación, nada más que a veces es extraordinariamente rápido y las palabras que lo vierten no alcanzan a seguirlo y sólo expresan los nudos más salientes (pp. 85-86)¹⁶³.

Por medio de esas distinciones entre personajes (Noriega/Domingo) y entre la palabra y un pensamiento “que a veces es extremadamente rápido”, Domingo levanta un muro en medio del ritmo racional y el de la expresión. ¿Qué supone tal escisión? Hace hincapié en la velocidad. Se usa para marcar la importancia de ésta y denotar lo difícil de formular un ritmo y un itinerario discursivos capaces de exponer con fidelidad o claridad lo que se piensa. Erige una distinción entre la fijeza del árbol y la presteza del pensamiento. Ése será uno de los temas más relevantes de la narración y lo apreciamos sobre todo en la materia digresiva que la compone.

Las cuitas de adecuar la presteza de la palabra a la del pensamiento se manifiestan también si tenemos en cuenta la convivencia de dos elementos importantes: Domingo, el pensador inmóvil, y el tren en el que viajó y que recuerda en su historia, una máquina que se mueve con gran rapidez y que

¹⁶³ La digresión tiene lugar cuando el narrador habla de la prohibición y, para ejemplificar, habla de naranjas: a un hombre, su médico le prohíbe comer ese fruto, “su cerebro, a partir de la fecha de la prohibición se habrá ido convirtiendo en una bandeja de naranjas”, y prosigue: “A veces aparecerá una impecable botellita de Orange. A veces un espectáculo nupcial” (p. 85). El paso intermedio —no explícito— puede ser la idea ‘media naranja’: una pareja con la que se puede formar una relación estable, duradera; de ahí la idea del espectáculo nupcial. Tal paso tácito se vincula con el elemento ‘naranja’. Además, el protagonista indica que tales procesos son *subjetivos* al compararse con su conocido (Noriega); luego expresa la inequidad entre expresión y pensamiento. Con “Orange”, Hernández se refiere al refresco sabor naranja de marca Orange Crush, que apareció como marca registrada en los Estados Unidos de América en 1916. Esta bebida aparece también en “Un gran escritor muy agradecido”: “La brisa caminaba a tientas, palpando, como una moza ciega, y el contacto de sus dedos se sentía como en la lengua gotas de Orange Crush” (p. 43). En las ediciones posteriores (*Cuentos*, 1941 y 1947) en vida del autor se hizo el cambio por “gotas de aguamiel”. El refresco en cuestión, en el relato sobre el escritor, le sirve a Hernández para expresar lo dulce del rocío. En “El señor de palo” se usa para referir al sabor de la naranja que obsesiona al hombre del ejemplo hipotético. En las ediciones posteriores a 1932 de este cuento, la mención de la marca se sustituyó con “una impecable botellita de jugo de naranja”.

recorre grandes distancias. La carga irónica que contiene esa suma de contrarios expresa la velocidad en la concatenación intelectual del personaje.

Así ocurre con las ruedas de motocicleta que tiene la silla de ruedas del protagonista, pues simbolizan la ligereza que éste busca y que sólo alcanzará, por momentos, con la mente: “Y las ruedas de mi sillón de paralítico son de motocicleta. Este detalle complica inverosímilmente mis ideas” (p. 57). A partir de esta imagen, Esperanza López Parada presenta a Hernández como un autor que “se mueve en todas direcciones”. Según la poeta y crítica española “el texto se perpetúa mediante un modelo de gestión *rizomática*, es decir, heterogénea, saltando de una línea narrativa a otra sin ningún proceso de enlace conocido”. Veremos que esto es susceptible de matizarse, pero la investigadora tiene razón cuando aduce que “la continuidad del discurso se asegura porque siempre puede *devenir en otra cosa*, dado que no se ha abrazado a filiación o identidad alguna. Porque no está en ninguna parte, está en todas”¹⁶⁴. Ciertamente. El personaje parece un demiurgo narrativo: es el centro del relato y el creador del mismo dentro de la diégesis. Como una omnipresencia, domina todo su monólogo con autoridad, pero sobre todo con extrañeza.

En apariencia absurda, la relación entre las ideas de Domingo y su artefacto con partes de una máquina veloz son la representación de la rapidez que éste anhela y que acaso alcanza sólo pensando. Hernández usó el verbo ‘complicar’, mostrando con ello una vez más las dificultades de un orden mental rauda. Este rasgo es irónico a todas luces, porque Domingo dará muestras de ser un pensador disperso —salvo en el episodio de la compra-venta del anillo falso—.

Esa aspiración de velocidad tiene dos escalas de interpretación: la literal, es decir la del paralítico que busca recuperar la actividad física, y la figurada, la del narrador que intenta equilibrar sus desplazamientos especulativos con la expresión de éstos. Tal necesidad metafórica se aprecia cabalmente en estas líneas:

¹⁶⁴ López Parada, *Una mirada al sesgo*, op. cit., p. 12. Cursivas en el original.

Relatividad de relatividades y todo relatividad, quiso decir Einstein, pero en mí no se cumple su aseveración. Dios, el buen deseo de Dios, la voluntad de Dios que es la electricidad que mueve el motor que hace mover las hojas de los árboles, me ha abandonado por completo. In extremis, suelo fingir artificiosos argumentos para consolarme y pienso, por ejemplo, que la tierra es mi automóvil (p. 61; cursivas en el original).

Sin duda, el que se atribuya la electricidad a Dios, habla de ésta como una fuerza primigenia, divinizada; una energía que potencia todo lo que se mueve. Como se vio en el análisis de “Un gran escritor muy agradecido”, este nuevo juego con la frase del *Libro del Eclesiastés* “Vanitas vanitatum et omnia vanitas” que se actualiza (o se refuncionaliza) en diálogo con la frase de Einstein “todo es relativo” convoca un equilibrio entre electricidad y discurso sacro¹⁶⁵.

La energía que mueve a las máquinas se afirma como una manifestación deífica, de la cual el cuerpo de Domingo no participa. Sin embargo, tiene sus “artificiosos argumentos” —expresa la cita anterior—. Con tales elementos logra “consolarse”, es decir figurarse, que la tierra es su automóvil, pues ésta se mueve y él se halla “a bordo” de la misma. El lúdico, pero efectista pasaje en que Domingo describe su particular relación con la electricidad y con la tierra refuerza esa búsqueda de movimiento y de velocidad. *Leitmotiv* que lo lleva a representar el mundo desde dos máquinas: el tren y la cámara cinematográfica.

A lo largo de los fragmentos citados, el personaje no cesa de hablar de sí, de presentarse y de pensarse. Es muy significativo que se refiera a los aparatos mencionados. Si el tren simboliza el deseo de movimiento, de velocidad y abarcamiento de distancias, la cámara, como objeto por medio del cual se visualiza y captura un momento, se usa para hacer una disertación metanarrativa en la cual se demuestra que Domingo no fue engañado al comprar el anillo, sino que lo adquirió con dinero falso.

¹⁶⁵ Nótese que esta frase ya fue recuperada y también resemantizada en el cuento anterior, “Un gran escritor muy agradecido”. La máxima del libro de prédica religiosa le sirve a Hernández en ambas ocasiones para elevar a un nivel sacro diversos campos semánticos que difícilmente son tomados como tales por la convención: en el cuento sobre Jacinto José, se usa lúdicamente para dar fuerza paródica al razonamiento del perro coprotagonista y a la escatología; en el relato sobre Domingo se convoca para resignificar la propuesta de Einstein y ponerla al nivel del discurso sacro, como una regla inviolable e invariable: todo es relativo.

Se trata de aludir al encuadre, a la óptica del relato y de ampliar el conocimiento al incrementar lo que se ve en la escena. Otra forma de cubrir distancias —en este caso descriptivas—:

Quisiera comparar el incidente narrado en tal capítulo, con una fresca rosa. La rosa puede ser, si lo queréis, blanca o rosada. Igualmente conviene a nuestro cuento.

Enfocando una cámara como a los diez centímetros y haciéndola operar, la cámara retratará la fresca rosa. En seguida retiramos la cámara. La cámara retrata ahora la misma fresca rosa, y otras rosas más, y una sábana, y un muerto.

Pues del mismo modo que la rosa, sin alterarse un punto, cambia de sentido, cambia de sentido el capítulo de mi negocio, según que sea considerado a diez centímetros, o de lejos, sólo como una parte de una consideración más amplia (p. 103).

Al hablar de la técnica del *zoom out*, Domingo nos presenta a la cámara como parte intrínseca de sus funciones narrativas, porque gracias a ese mecanismo demostrará que si en algún momento pareció que lo engañaron con el anillo, él también ha engañado al vendedor. Para ello, usa de nuevo una sentencia bíblica: “Ojo por ojo. Diente por diente”, dice el personaje, mostrándose así cauteloso, sensato¹⁶⁶.

Es importante la simbolización de las máquinas que ahí tiene lugar. El tren y la cámara le sirven a Hernández para exponer rasgos de la modernidad: la necesidad de movimiento y la comprensión o, más bien, la aprehensión del mundo. Como metáforas del pensamiento, esos artefactos resaltan la capacidad de la literatura para capturar imágenes y expresar el desplazamiento y el flujo. Tratados como metáforas del pensamiento en relación con el arte, el tren y la cámara exponen una valoración del arte narrativo que hace que la mente contemple imágenes y se desplace en su aparente fijeza física,

¹⁶⁶ Se explica el personaje: “Porque todo es así. Porque es necesario que todo sea así para que tenga cumplimiento la realización de la ley de la justicia. Ojo por ojo. Diente por diente. Y no nada más así. También es necesario averiguar de qué clase es el ojo. Por un ojo en buenas condiciones, un ojo de gacela; por un ojo mediano, un ojo con nubes y algo de ribete. Por un colmillo de elefante diez bolas de billar” (p. 75). Ojo por ojo. Diente por diente: la ley del Talión. De nuevo un préstamo del *Antiguo Testamento*, esta vez para hacer una digresión sobre el equilibrio y la justicia: por una sortija falsa, unas monedas de igual valor. Al “desarrollar” el examen del ojo en el dicho, Efrén Hernández juega con el ejercicio de Domingo, quien reconoce por medio de un rápido estudio la falsedad de la joya. La digresión-justificación ayuda a comprender el orden mental del personaje con respecto a la compra-venta del anillo.

pues tanto el autor cuanto el lector, al estar en contacto con el arte escrito, tiene ambas posibilidades: ver y moverse desde un punto dado hacia otro¹⁶⁷.

Otro rasgo de la “personalidad” de Domingo son sus inclinaciones artísticas y filosóficas. Sin embargo, sus condiciones físicas le impiden dar rienda suelta a sus impulsos artísticos. El personaje se presenta como un incansable y reflexivo espíritu, lo que justifica las no pocas digresiones que lleva a cabo en su pretensión de contar el descarrilamiento del tren en que alguna vez viajó y, también, explica que su mente labore de noche:

Esto de caminar en tren, de noche, a la luz mortecina de los carros de segunda, vecinando con gente soñolienta, es, pueden pensar algunos, un poco cansado.

Pero los espíritus fuertes, los espíritus grandes no saben de cansancio, antes, en estas circunstancias, y aun en otras tenidas por verdaderamente lamentables, van haciendo gimnasia. Y es en su provecho, porque se les desarrollan, si las tienen, las aptitudes filosóficas.

Y si el sujeto de la acción del verbo ir en tren, es soñador, no podrán contarse los castillos en el aire que fabrica, ni los primores con que los adorna.

En cuanto a mí, sea dicho de pasada, participo de las dos naturalezas arriba mencionadas. Soy un poco artista; en otros tiempos, cuando Dios quería, dibujaba unos monos muy interesantes, pulsaba la guitarra hawaiana con mucho sentimiento, y habría llegado a ser una lumbrera del violín, si no fuera indispensable tener un oído muy exacto para dominar este instrumento.

Soy también algo filósofo, y a la manera de Demócrito me río de todo (p. 65).

La noche a bordo del tren, según el narrador-protagonista, es un espacio para la cavilación¹⁶⁸.

Domingo, en soledad y mientras otros duermen, especula y sueña (construye sus castillos en el aire); es

¹⁶⁷ Me baso en las ideas de PAUL RICOEUR en tanto confiere a la metáfora un poder epistemológico: “La metáfora es, al servicio de la función poética, esa estrategia de discurso por la que el lenguaje se despoja de su función de descripción directa para llegar al nivel mítico en el que libera su función de descubrimiento”. Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, traducción de Agustín Neira, Ediciones Cristiandad, Madrid, 2001, p. 326. Hernández usa las metáforas señaladas en este segmento para expresar el bloqueo discursivo y posteriormente estudiarlo a través del propio desarrollo de esas metáforas. Nótese además la posible simbolización del tren como el viaje por la vida (p. 89). Este medio de transporte aparece también como metáfora de las dos partes principales del relato “Unos cuantos tomates en una repisita”. Por un lado, está la historia de la ruinosa vecindad donde ocurren los hechos y por, otro, dice el narrador, está el propio protagonista, Serenín: “¿Cómo es, pues, posible, que en el campo de nuestras representaciones interiores deje de tener lugar un vago desconcierto, un desconcierto vago, o bien, un movimiento nacido ante la idea de una catástrofe inminente, ante la idea de un choque entre estos dos trenes que van en encontradas direcciones; por un lado el tren de las palabras en que ha ido escurriendo la manera de ser de Serenín, y por otro, el tren que ha ido aportando las características, la situación actual, el estado de castillo de naipes y de espada de Damocles de la vecindad?”. *Obras completas I, op. cit.*, p. 205. Así, el tren es una constante entre los elementos que le sirven a Hernández para construir un conjunto propio de elementos que cambiará de significación de un relato a otro.

¹⁶⁸ Al respecto, hay una consideración de George Steiner que viene al caso: “La canción y el nocturno del Caminante Nocturno constituyen el clímax y el final de *Así habló Zaratustra*: [...] «¡Oh hombre! ¡Presta atención!/ ¿Qué dice la profunda medianoche?/ Yo dormía, dormía,/ de profundo sueño he despertado:/ el mundo es profundo,/ más profundo que el

decir, imagina y reflexiona con cierta intensidad. De nuevo, como ocurre en los otros relatos analizados hasta este punto, el ambiente nocturno es usado para *aislar* al personaje; pero si en “Santa Teresa” el estudiante anónimo se ve atacado por el insomnio, y si en “Un gran escritor muy agradecido” Jacinto es obligado a la intemperie noctívaga, en “El señor de palo” Domingo contempla su alrededor solitario y oscuro con cierta resignación, acaso con conformidad; lo único que le causa dificultad es precisamente no tener a nadie para conversar (“Sería bueno conseguir un despertador de mil campanas, un despertador que fuera el tzentzontle de los despertadores”, sugiere jocosamente) o para escuchar una historia, específicamente las que cuenta a María de las Mercedes (p. 61)¹⁶⁹. Tal es la única aflicción que halla en la noche, pues precisa abandonar su tristeza (p. 62). A diferencia de los otros dos relatos del libro, aquí la noche es aprovechada para la reflexión desde el inicio, no un espacio antagónico que irá mostrando sus bondades con el paso de la narración.

Al respecto, leímos que el protagonista (ese “habitante” hernandiano muy parecido al autor) expresa, juguetón, que es un “poco artista” y “también algo filósofo”, lo que acusa su necesidad de

meditado día./ profundo es su dolor,/ el deseo, más profundo aún que el dolor de corazón:/ dio el dolor: ¡desaparece!/ ¡Pero todo deseo quiere eternidad,/ quiere profunda, profunda eternidad». Estos once versos están saturados de profundidad y de las tinieblas de la medianoche, de las penumbras entre sueño y vigilia. La profundidad, filosófica o poética, es a su vez un modo de oscuridad”. George Steiner, *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*, traducción del inglés por María Condor, Fondo de Cultura Económica/Sirueta, 2012, pp. 123-124. Hay una zona profunda y oscura en la cual se hallan los pensamientos filosóficos o poéticos, donde la diferencia entre esas disciplinas no es nada diáfana y, no obstante, es en ella donde los que piensan encuentran claridad. Es interesante cómo en este cuento y en “Un clavito en el aire”, sucede lo que destaca Steiner, la oscuridad se torna luminosa en lo intelectual. Cuando la prosa hernandiana es más ella misma, —es decir, cuando se acerca a la reflexión— es cuando se sitúa en la noche o cuando se cierran los ojos. Un ejemplo de lo anterior es la siguiente digresión en *La paloma, el sótano y la torre*, donde también se habla de la noche como tiempo del arribo de las ideas y su relación con el silencio: “De lejos, por la noche, llegan veladas músicas, mensajes sin sonido se abren y se alejan, fantasmas de mil formas lo acometen sin materia y se deshacen sin sustancia y sin sentido. Ya, no sólo fuera, también dentro; ya, no sólo a la luz, también en las tinieblas; ya, no sólo el rumor, también el silencio significa, le habla, pugna por declararle algo que él [Fulán, uno de los tres protagonistas de la novela] no entiende. Quietud y soledad, barullo y compañía, luz y tinieblas, todo balbuce por algo; pero Fulán aún no comprende, y todo él es pregunta”. *Obras completas I, op. cit.*, p. 363.

¹⁶⁹ Claro guiño lúdico al poema popular donde se atribuyen al cenizote una infinidad de voces. Esta composición se atribuye a Nezahualcōyotl, pero esto se ha debatido arduamente: “El nahuatlato francés Patrick Johansson, del Instituto de Investigaciones [en lengua náhuatl] de la UNAM, ha dicho muy claramente que «el poema en el billete de 100 pesos es falso», es decir, no lo escribió el señor de Texcoco. Como lo consigna la revista *Proceso* en su número 1917 (28 de julio de 2013), Johansson afirma que este poema («Centzontōtl», «El cenizote»), ampliamente difundido desde el nivel escolar, es de origen incierto. Para probar que no es de Nezahualcōyotl analiza lo mismo cuestiones lingüísticas que aspectos discursivos e ideológicos de la versión en náhuatl, y relaciona, una a una, las inconsistencias del texto, ajenas por completo al estilo y el lenguaje poéticos del gran texcocano”. JUAN DOMINGO ARGÜELLES, “El falso Nezahualcōyotl”, en *La Jornada Semanal*, <http://www.jornada.unam.mx/2013/10/06/sem-juan.html>. Consultado el 24 de enero de 2015.

narrar como un apremio estético e intelectual, aunque la dominante sea la actitud lúdica. Por eso usa tanto la digresión, porque ésta es una figura retórica que representa tanto las pulsiones artísticas como las filosóficas y las cifra en segmentos bien definidos con un tono disquisitivo. Se demuestra que el arte literario y la filosofía, para convivir, pueden tener su base artificial en el rodeo y el juego: “El señor de palo” supone un relato y, también, un tratado sobre la expresión de deseos, intenciones, ideas¹⁷⁰.

La exótica guitarra hawaiana y el dibujo de “monos interesantes” nos demuestra que su impronta socarrona acompañará no pocas veces sus cabildeos; por eso la mención del extravagante contemporáneo de Sócrates que tuvo fama de ser un “filósofo que ríe”. Demócrito, como el cuento mismo presenta es un vínculo entre el humor y la filosofía con un lado un tanto sombrío. Tal lado sombrío será explotado sobre todo en *Cerrazón sobre Nicomaco*, como veremos. Por ahora, en el relato analizado en este segmento, el juego representa una forma placentera de reflexionar: un pensador que ríe.

Irónicamente, al referirse a su estilo digresivo páginas adelante y cerca del final, Domingo hablará un tanto con vergüenza de su decadencia vital y de su desbordamiento narrativo antes que exponer con orgullo su doble naturaleza artístico-filosófica. Se pronuncia un narrador viejo y poco mesurado:

Como tal vez todos los hombres de naturaleza común y corriente, siento que a causa de los años voy envejeciendo.

Y habiendo releído encontré que mi decadencia es perceptible también en mi escritura, y me nació la idea que a un relator podríamos considerarlo como una fuente de agua de donde se origina un río que es la narración.

Pues ésta mía se me figura un río salido de su cauce. Malísimo negocio; ya no se puede distinguir de una laguna, ya no se sabe a dónde el río irá a parar. No me hago ilusiones;

¹⁷⁰ Milan Kundera, en *El telón*, al hablar de *Der Mann ohne Eigenschaften* (*El hombre sin atributos*, 1930-1943) de Robert Musil, valora la representación del pensamiento como algo positivo para la novela: “La omnipresencia del pensamiento no le ha quitado a la novela su carácter de novela; ha enriquecido su forma y ampliado intensamente el terreno de lo que sólo puede descubrir y decir la novela”. *Op. cit.*, p. 91. El pensamiento de Domingo, eje sobre el cual se construye la historia, no le quita al cuento su carácter de cuento; es decir, su narrativa, el desarrollo de una historia, la formulación de un sentido inmanente. A su vez, la representación del curioso personaje reflexionando enriquece la forma de lo que entendemos como cuento y amplía la materia abarcable y cognoscible de lo que sólo puede descubrirse por medio de relatos como “El señor de palo”: las relaciones entre palabra e idea; entre intención y verbo.

reconozco sin más trámites que el agua mía no brota con el desbordamiento propio de la juventud, impotente contra su propia caudaliosidad; aunque se ve igualmente la ausencia de la reflexiva y justa regularización de los años maduros (p. 101).

Se hace referencia a la historia como texto escrito, lo que permite considerar a Domingo como un escritor. El personaje mismo reconoce que su estilo digresivo, sin los cuidados necesarios y propios de la juventud, pone en crisis el rumbo de su relato, pues corre el peligro de desbordarse. “Malísimo negocio”, dice. No deja de ser curioso que Hernández manifieste los peligros de su forma de hacer literatura y construya la metáfora ‘narración-río’, porque tal argucia retórica expone al derrotero o al curso como algo que se mueve en diversas direcciones. Es también una metáfora de lo que ocurre con su cuento: pierde regulación y medida. Continúa:

Lo que pasa es que soy viejo, que mi agua se derrama por hoyos imprevistos. Lo que pasa es que voy convirtiéndome en uno de esos techos a los que si les tapan una, les sale otra gotera.

El conjunto me causa la impresión de una mona de trapo. Las monas éstas, como tienen de lana el interior sin esqueleto, pueden doblarse de todas partes y en más ángulos que el cirquero más plegadizo de esta especie, y no obstante, mis aplausos los dejo para el circo.

Al relatar no hago otra cosa que cumplir con una urgencia ineludible, semejante a la de las casadas en las postrimerías de la luna de miel. No hago otra cosa que permitir escape a ciertas cosas que no puedo dejármelas, en cierto modo, liberarme de aquello que la vida que oprime más de lo que puede soportar un solo hombre.

No trato, en fin, de formar un simple catálogo de hechos, —esto es fácil y nada me aligera— sino reflejar mi sobreangustia con las cualidades que ha adquirido en mi espíritu, es decir, dar a luz una organización, relacionados los hechos de manera que aun cuando cada uno pueda ser tomado como una anécdota completa, no aparezca en el organismo resultante un aparato inútil o un aparato a faltar (pp. 101-102).

Véase el trabajo con las metáforas. Ahora el personaje se compara con el techo por el cual se fuga el agua resaltando con ello la dispersión narrativa. La “urgencia ineludible” que semeja la de las “mujeres casadas” en el periodo final de “la luna de miel” (chiste que parece sexista y no bien logrado) se refiere a una necesidad incontrolable... ¿Necesidad de qué? Difícil adoptar una postura al respecto si no se refiere aquí el narrador a la digresión en sí misma. Tal vez se intenta explicar la necesidad de hacer aclaraciones o acotaciones en el relato. Lo cierto es que la mona de trapo invertebrada le sirve al autor

mexicano para representar a su narrador: un emisor que es tan “manipulable” deja de servir a los propósitos narrativos y se afirma embrollado, inasible, incontenible.

Llama la atención que el mismo protagonista no ve sus características como virtudes (mis aplausos, dice, los dejo para el circo), ¿por qué? En esa aparente autocrítica se formula un juicio que busca ser neutro y así exponer al arte digresivo como apremio y no como artificio. Ello se aprecia en la construcción de la segunda parte del episodio citado: se repite la frase “no hago otra cosa que...” o “no trato, en fin de...”, como si irse “por las ramas” fuese una necesidad ética y no un acto estético. Una pulsión y no una decisión.

Al representar a la digresión como un problema, Hernández obliga una consecuente defensa del rodeo —una afirmación poética, tal vez— y sugiere lo contrario: ese artificio tiene valor porque *complejiza* el “catálogo de hechos” que es una narración. Ese aparato narrativo permite la expresión de todo aquello que de otra manera sería un lastre para el narrador. Así, el río desbordado, el techo agujereado, la mona de trapo, son representaciones de la *descarga* semántica, del desahogo o alivio artísticos. Cualquier relator guarda dentro de sí opiniones, conceptualizaciones, posicionamientos que, de seguir rigurosamente los cauces de lo que quiere contar, se perderían —tal vez para siempre—. La digresión, según el pasaje, representaría un instrumento que rescata ese material y le proporciona justa relevancia, pues acaso sea más significativo que la historia misma (por eso se le figura como un apremio). Supone una herramienta para la *fluidéz* del pensamiento en la narrativa. Sin embargo, Domingo envejece y sus digresiones anegan su narración:

Lo malo es que mi cabeza cada día funciona más incierta, más mortecinamente. Mi atención ha empezado a aflojarse; por atender un punto olvido otro, por indagar el ido se me va el conseguido recientemente, y me voy por las ramas. Cosa que va contra el decir «nunca dejes camino real por vereda.»

La naturalidad de la ilación, por nada la consigo naturalmente. Sólo valiéndome de artificios logro no referirme a cada paso a cosas ya contadas y evadirme de dar explicaciones (p. 102).

Aprovecha Hernández para exponer los potenciales problemas al liberar el material digresivo en un relato dado. Sin la atención necesaria para contener los posibles “escurrimientos” discursivos, la digresión pierde su valor estético. Se corre el riesgo de extraviar el rumbo y se tiene la nece(si)dad de repetirse o explicar de más. Domingo, digresivo narrador, le sirve a Efrén Hernández para reflexionar sobre el estilo digresivo y exponer las múltiples caras del mismo.

¿Qué implica, entonces, la fusión de los elementos señalados en este inciso, “Domingo, el extraño pensador”? Recapitulando, el personaje narrador de “El señor de palo” se presenta a lo largo del cuento como un árbol, lo que alude a la fijeza como un estado ideal para el recogimiento y la cogitación (insístase: es un viejo señor de palo); también se relaciona con dos máquinas que representan a la literatura misma (tren y cámara/ desplazamiento e imagen, respectivamente); asimismo, Domingo se presenta como artista juguetero y filósofo y establece con ello un nexo entre placer y reflexión (y un vínculo autoficcional con el propio autor). Por último, expresa su concepto del estilo digresivo, manifestando sus necesidades y virtudes como narrador.

Se puede decir entonces que en Domingo se nota un especial trabajo con el narrador, pues se le configura para que permita la cavilación espiritual y el goce estético del narrador libre; expresa a su vez un fuerte deseo por el vértigo veloz (a todas luces moderno) y faculta la captación de imágenes raras con simbolizaciones muy características. También es “autoscópico” —como se dijo al inicio del capítulo II—, pues se mira a sí mismo en su labor de narrador. En suma, sus características se pueden sintetizar en la dinámica de dos ideas: movimiento y fijeza.

La combinación de características de este personaje y narrador construye una compleja alegoría en la que se vierten tres valores universales: *pensamiento*, *placer* y *percepción*. De esta manera, el narrador fue conformado como *filtro* y como *signo artístico* en sentido estricto. Siempre hablando de “algo más” que de su “catálogo de hechos”, recorre un rumbo indirecto hacia “lo que quería contar” (p. 106). Por esa misma negación de la linealidad, por las específicas direcciones adoptadas, en Domingo

narrador se constituye un instrumento adecuado para recorrer pausada y plácidamente el camino entre las ideas y las palabras.

Movimiento

Se dijo que en esta narración la actitud lúdica convoca al arte: a la manera de Demócrito, Domingo se ríe de todo (p. 65). En ese sentido, en varios momentos del relato aparecen referentes al espectáculo circense. Esa figuración chistosa, emocionante, ocasiona que el arte de la digresión muestre una cara ingeniosa y divertida, pero sobre todo dinámica.

Al inicio del cuento, Domingo recuerda cuando visitó la habitación de una meretriz y aprecia un crucifijo en la cabecera del catre de la mujer: *“Pues bien, entonces, y también cuando supe que San Lucas está en su juicio, mis pensamientos echaron maromas semejantes a las que se ven en este circo que establezco cada vez que medito en el asunto de las ruedas [de la silla]”* (p. 58; cursivas en el original). El crucifijo es una presencia que el narrador juzga insólita, como las ruedas de su butaca móvil. Con la mención de San Lucas se juega con el término ‘lucas’, que en el habla popular de México tiene el valor de calificar a algo o alguien de locuaz, loco o divertido. Inmediatamente se habla de las peripecias mentales que el personaje lleva a cabo cada vez que razona sobre los neumáticos. La figuración de un circo convoca cierto desorden, pero a la vez un estado de esparcimiento y de vigor¹⁷¹.

Así ocurre también cuando se describe a la mujer que cuida de Domingo: María de las Mercedes, quien le parece especial al narrador porque persiguió durante cinco minutos su sombrero llevado por el aire (acto que se representa de nuevo en el último cuento de la colección). La “burbujita en el mar de la inmovilidad” de Domingo, su “tercera mano”, como él mismo la denomina (p. 60), se halla tendida a

¹⁷¹ El clima de recreo se refuerza también con diversas imágenes que pueden asociarse al ámbito circense: “Como no llueve, los ruidos que oigo ahora no son los de los aguaceros, sino de otro estilo. ¡PUM! ¿Un trueno? Efectivamente, pero no un trueno de rayo. Se trata de un trueno de chiquillo, de un trueno de bola de chiquillo, el cual, una bola de inflar, la infló más de la cuenta hasta que se le reventó” (p. 59). El pasaje en apariencia baladí refuerza el uso de imágenes circenses, lúdicas: el niño al que se le truena un globo consolida e intensifica la festividad que ya se ha sugerido por medio de las “maromas” intelectuales de Domingo.

su lado mientras el personaje relata su historia: “La veis acomodada, doblada en tres dobleces en un pequeño catre en el que cabe merced a su talento instintivo de contorsionista” (p. 60). Si en apariencia sólo se está describiendo la posición en que María duerme, Hernández tiene la sutileza de recuperar la imagen en una de las propias descripciones de Domingo cuando éste habla de “la mona de trapo” en que se convierte al pensar: “Las monas éstas, como tienen de lana el interior sin esqueleto, pueden doblarse de todas partes y en más agudos ángulos que el cirquero más plegadizo de esta especie” (pp. 101-102); él, como relator-pensador, también se “contorsiona”, es decir se conduce con retorcimientos intelectuales: digresiones, ocurrencias; todo es contorsión.

El juego especular ‘Domingo | María’ se afianza cuando casi al final del segmento sabemos que la mujer también cuenta historias: “Es la llena de gracia entre las contadoras; no tiene rival en la conversación” (p. 61). Así, Domingo y María comparten dos características: sus dotes narrativas y su condición contorsionista.

Se observa asimismo una importante imagen circense casi al final del cuento, cuando se explica el “desgastamiento” de Domingo y éste se entera de que su muerte está próxima. En ese episodio, el acto de pensar se equipara a caminar sobre un alambre: “*Así sean del cerebro que tenga los mayores alambristas, como agua en batea quedan después de esta noticia nuestros pensamientos, y atónito y cayendo y levantando el pobre juicio hasta perder el hilo y dar sobre la pista, y sólo por milagro saldrá del hospital, vendado con venda que no sea mortaja*” (p. 108; cursivas en el original). La revelación ocasiona una puesta en crisis mental; por medio de la imagen circense del equilibrio se expresa el desasosiego interior del personaje, quien “da sobre la pista” al recibir la triste nueva. Así, el pensamiento, según tal sugerencia, supone equilibrio, concentración. La imagen del equilibrista funciona para matizar al personaje meditando. Algo hay de aventura y de riesgo al pensar, algo tiene de sorprendente, incluso de angustioso, pues la “caída” (es decir, los reconocimientos incómodos, las

conclusiones desagradables) es un peligro latente. Hernández logra tal simbolización con la imagen citada.

¿Qué expresan las imágenes circenses? Tienen dos posibles funciones: por un lado, convocan el deleite que ocasionan lo lúdico, lo burlón y lo excéntrico, porque la profundidad de la diada verbo-pensamiento se hace placentera con imágenes y figuraciones chuscas. Por otro, expresa la complicación, las piruetas discursivas a las que se enfrenta el narrador cuando ensaya poner en palabras sus movimientos mentales. *El pensamiento se figura dinámico y alegre.*

Lo pueril y cotidiano —el interior de una persona, sus ideas— adquieren los matices del espectáculo: con sutileza, se hace interesante de ver, curioso. En una palabra, el cuento se asemeja a una función jovial y aquello que se supone desanimado, la digresión o la reflexión, se llena de color con un sentido jubiloso y vivaracho. He ahí la ventaja del pensamiento puesto a jugar, a moverse, a hacer acrobacias.

Otro *leitmotiv* pertinente para comprender los diversos matices con que se trabaja la actividad intelectual es el círculo. Ya se habló de las ruedas (elemento convocado por el tren en la historia ocurrida en el pasado y por la silla en la que Domingo se halla al recordar la noche del viaje, p. 59; p. 77) y las “maromas” interiores de Domingo (p. 58): “estoy absolutamente de acuerdo con el modo de pensar de las motocicletas” (p. 59). Incluso hay un pasaje en que “Rodaron las horas”, hipálage que refuerza al disco y su movimiento como motivo recurrente, como un filtro por medio del cual se describe al mundo diegético. Estas aseveraciones vinculan a la mente con el dinamismo, el engranaje y el ciclo¹⁷². Esa frase implica el paso del tiempo a bordo del tren y a esa máquina como principio

¹⁷² Desde la interpretación con base en la forma circular, la noche tiene especial participación, pues es en ella que aparece la luna, círculo recurrente en la narrativa hernandiana. En “El señor de palo”, este astro se usa para resaltar la coquetería de Adelina, mujer que por su belleza y, sobre todo, por su comportamiento adúltero provocará el pleito entre Domingo y el garrotero, hecho que a su vez ocasiona el descarrilamiento del tren. Según una digresión: “Ya habréis observado que la luna, lo mismo que cualquiera hija de vecino, gusta de la notoriedad. A la hora de la boda, se presenta de novia. Si leéis el cuento de «Coyote y Conejo», os encontraréis un queso de Toluca caído en el estanque... Si se trata de entierros es la muerta, y así, según el episodio y el color del cristal con que se mira. Para nuestro concierto armonizaba que apareciese blanca, con ojos de Agnus Dei, como lo hizo. Cualquiera pensaría que no era adúltera, sino una tierna moza traída del convento con rumbo a sus primeras nupcias” (pp. 104-105). El círculo nocturno, por su blancura, se presta para

organizador del cuento: “todo es pasajero” (p. 91), observa el protagonista; se juega así con la anfibología: todo es perecedero, y la historia que Domingo rememora sucede a bordo de un ferrocarril.

Esta interpretación se refuerza cuando leemos el pasaje en que el tren se detiene: “Fuera de hoy, el tren será siempre la espina vertebral de mi cultura, el eslabón que unifique y relacione mi ciencia y mi conciencia” (p. 72). El tren se asume como símbolo del orden mental de Domingo. Sigue: “Fuera de hoy, el tren será siempre un corcel inglés, casi una rauda nube de carreras” (p. 72), imágenes todas que enfatizan el movimiento; quizá por eso, páginas adelante, cuando el parapléjico dice que pensó por mucho tiempo, expresa: “Rodé, rodé, rodé...” (p. 92), locución que recupera el movimiento circular como eje discursivo.

Por último, con respecto al tren, dice el narrador: “Por algo, pienso yo, por algo se le ha otorgado el premio de una estrella en la frente” (p. 72). El faro de la locomotora le sirve a Hernández para figurar lo adecuado del tren como símil del arte narrativo. Razón por la cual observa juguetonamente a ese faro como un reconocimiento, la estrella que se da a los niños que se portan bien en la escuela. Ese sistema de metáforas nos sirve para reconocer al círculo como base del trabajo poético con el movimiento: el tren se mueve gracias a sus ruedas; lo mismo ocurre con Domingo.

Con respecto al círculo en la composición semántica del relato, sin duda la imagen de la voluta tiene una alta relevancia, porque el protagonista alude con ella a los pensamientos que podrían considerarse más importantes y más problemáticos. Es un vegetal por demás adecuado para representar el movimiento radial, el trayecto curvo —caprichoso— de la historia, y la condición orbicular del pensamiento del personaje narrador, pues desde su aparente fijeza la voluta *crece enredándose, describiendo círculos*. En un primer momento sólo se habla de una idea confusa que se genera por el relato de un viajero amigo de Domingo:

un juego prosopopéyico en que el color mencionado expresa la pureza; rasgo del cual adolece Adelina; tal ausencia moral colabora, junto con el curioso temperamento de Domingo, en las causas del accidente ferroviario.

Prisionera en la mágica bóveda del cráneo tenemos casi todos una confusa idea que no podremos aclarar jamás y que nunca llegaremos a ver fuera en el mundo. Vivimos en un pequeño pueblo o en el campo. Aquí se encuentra un personaje portentoso. [...] Es un encanto la manera de contar del personaje. Nosotros, a él, lo dejaríamos que nos contara hasta los dientes, y entre tanto, como si fuera el gran cuento, estaríamos con la boca abierta. Así es como va formándose en nuestro cerebro la confusa idea (pp. 81-82).

Gracias al uso de los adverbios de tiempo ‘jamás’ y ‘nunca’ se cancela aparentemente la posibilidad de hallar en el mundo ese concepto inasible que, según el personaje, casi todos guardamos en la mente. Sin embargo, se comienza a relatar un proceso cognitivo-expresivo en el cual tal idea podrá definirse y exteriorizarse. Dicho proceso se califica como “mágico”, dándosele una carga imaginaria, no-natural, de arte oculto, con lo que se hace énfasis en el carácter extraordinario de la práctica mental: el primer paso consiste en el contacto con ese narrador portentoso, capaz de “ir formando” la todavía confusa idea. De nuevo, la urgencia de narración de Domingo —recuérdese que quiere despertar a Ma. de las Mercedes para que le cuente un cuento— tiene un rol primordial en su intelecto, pues es génesis de esa trascendental idea. Las narraciones del amigo del protagonista son las “semillas” que plantarán esa voluta mental que tendrá su desarrollo a lo largo del segmento.

Prosigue Domingo: “Por las noches, antes de dormir, recordamos. Entre tanto y así, prisionera en la mágica bóveda del cráneo, sigue formándose nuestra confusa idea. Se le llama ideal. Se le llama «lo que no sé decir» —algo que no sabemos—. Se le llama simple, filosóficamente, prototipo” (p. 82). En la construcción anafórica de este segmento hay breves indicios de movimiento, mínimos cambios en cada repetición; ya no se menciona al cerebro como depósito de la confusa idea, sino al cráneo, que implica un envase: lo que concentra la atención es lo de dentro, el ‘prototipo’. Así pues, Domingo se interesa en conocer a fondo esa idea con la cual se puede conocer a las otras.

Lector asiduo de la filosofía griega, Efrén Hernández se refiere acaso al concepto ‘tipo’, que significa ‘golpe’, primera impresión que deja una marca en la mente¹⁷³. Lo interesante es que, en el cuento, tal “golpe” lo proporciona una supuesta



Fuente del Quijote, Chapultepec, México

narrativa portentosa (que no aparece en el texto), con lo cual se da relevancia cognitiva al arte de narrar, pues se conceptualiza como un medio ideal para generar y poner en marcha no sólo al pensamiento, sino para la comprensión del mundo, incluso de “lo que no se sabe decir”.

La formación del prototipo mío data de una fecha en que un muchacho me dijo qué tal le parecía la fuente del Quijote. Esta fuente, de los que han estado en la Metrópoli, ¿quién es el que no la ha visto? Se presta a todas las exageraciones.

Ahora bien, el más elocuente de todos mis amigos me la describió, y su discurso fue como semilla. Y he aquí que germinó en la mágica bóveda de mi cráneo la voluta más ágil de mi fantasía.

La voluta más ágil de mi fantasía es tan leve y tan ágil que resulta de una imposible transmisión verbal. Puedo, sin embargo, referirme a un claro de bosque, a un temblor de agua de fuente

¹⁷³ “Tipo: El vocablo griego *τύπος* (*týpos*) significa «golpe», y de ahí «marca dejada por un golpe», «sello», «figura», «molde», «impresión» [...]. A veces se usa 'tipo' para referirse a un conjunto de determinaciones o rasgos que no aparecen en ninguno de los individuos de una clase dada, pero a los cuales se acerca más o menos cualquier individuo de una clase dada; se habla entonces de prototipo o de tipo ideal. Con mayor frecuencia el tipo es considerado como un esquema —un esquema representativo—, como una forma que proporciona la imagen de acuerdo con la cual es posible discernir y conocer los demás ejemplares de una clase”. JOSÉ FERRATER MORA (coordinador), *Diccionario de filosofía*, quinta edición, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1965, pp. 796-797. t. II, s. v. TIPO. En el proceso cognitivo-expresivo que Domingo describe, podemos ver claras influencias platonianas: “Según Platón, «la reflexión es necesaria para adquirir conocimiento. [...] Tan pronto, empero, como intentamos saber qué es lo que es —y no sólo, como los presocráticos en general, las cosas que son, o, como los sofistas, las apariencias de estas cosas—, es menester proceder a aplicar un método sistemático, que nos lleve primero a la definición de cada realidad y luego, mediante una incesante dialéctica, al conocimiento de las ideas». *Ibid.*, p. 424. Hernández refleja y ensaya esta reflexión sobre “las cosas que son”, por lo que representa con Domingo el proceso en que se define una idea para, así, establecer una suerte de dialéctica.

cuyo estremecimiento [*sic*] pasa frente a mí, a la manera de un soplo pausadísimo de aire, pero andando, y que es más bien una señora (pp. 82-83)¹⁷⁴.

El monumento está tan cargado de elementos (Don Quijote por un lado, Sancho del otro, en medio de ellos la fuente y a su alrededor azulejos con escenas de la novela) que es pertinente cualquier descripción desmesurada: “Se presta a todas las exageraciones”. Puede aducirse quizá que el amigo de Domingo construye su descripción con base en las facilidades representativas que la ponderación de la fuente permite (o permitía).

A partir de esa presunta descripción, Hernández desarrolla a la voluta como concepto —en sentido retórico—: metaforiza al pensamiento del protagonista como voluta y despliega las implicaciones de su símil, dando así continuidad a tal artificio. Por eso “*germina* en la mágica bóveda del cráneo” de Domingo su prototipo (nótese que primero se nos habló del cerebro, luego del cráneo y ahora se interioriza la perspectiva hacia una *bóveda* craneal; esto intensifica el plano interior). El discurso ajeno funge cual embrión; tiene así lugar una *transmisión* desde la alocución narrativa.

El autor cierra una frase y abre la siguiente con la imagen ‘voluta ágil y leve’. Tenemos así dos anáforas: 1) la voluta más ágil y leve, y 2) la mágica bóveda del cráneo, indicios que ayudan a

¹⁷⁴ La fuente a la que se refiere el narrador puede convocar nexos con la obra de Cervantes, pero también se refiere a una escultura situada en avenida Acuario, Calzada de los Artistas, cerca de la Calzada de los Filósofos en el Bosque de Chapultepec III, ciudad de México (arriba). Según la página de la Secretaría de Turismo: “La pieza es de 1922, obra de Sergio Andrés Fernández Vásquez. Está formada por una estructura metálica que permite entrar y contemplar dos esculturas pequeñas —de 65 y 55cm— de Don Quijote y Sancho Panza en actitud de discusión. Las esculturas son obras de José María Fernández Urbina. El Quijote tiene el rostro de Salvador Dalí, y Sancho Panza de Diego Rivera; cada uno de los azulejos que los rodean tienen pintados personajes de esa obra realizados por el ceramista sevillano Montalbán”. Secretaría de Turismo, “Ciudad de México, Chapultepec-Polanco, Plaza del Quijote”, <http://www.mexicocity.gob.mx/imprimir.php?cat=30200&sub=3>, consultado el 14 de agosto de 2014. Los azulejos originales con las ilustraciones de la novela cervantina fueron robados en 1974. El 16 de diciembre de 2015 fueron robadas las esculturas de bronce que representaban a Don Quijote y a Sancho sobre sus respectivas monturas. Acerca de la descripción de la fuente y la pregunta retórica “¿quién es el que no la ha visto?”, Elizabeth Hochberg indica que: “Puede parecer que el narrador no se atreve a desafiar la temporalidad del medio verbal en su representación de la fuente, ya que se concentra en la parte más «narrable» de ella”, pues el narrador concentra la atención sobre la parte cinética de la fuente (el chorro de agua). Hochberg, “Más que «pálidas sombras»: nuevas posibilidades efrásticas en la narrativa de Efrén Hernández”, art. cit., p. 78. La reflexión sobre la imagen de la fuente del Quijote no es únicamente sobre lo que se mueve (el chorro de agua, la mujer que pasa), sino que se toma en cuenta el espacio: “el claro de bosque”, menciona el narrador. Desde una dinámica espacio-temporal se representa a la bella mujer que provoca sus ensueños. Así se genera esa idea inefable, objeto de las digresiones sobre la palabra y sus alcances expresivos.

formular un posible sentido al pasaje: se dibuja al pensamiento como algo extraordinario (mágico), ingravido y sutil; en movimiento perenne: crece, se enreda; por lo tanto, es complejo. Con base en esas características, la forma discursiva se mimetiza con el contenido. La voluta, en su rol de concepto, supone casi un emblema tanto del estilo como del asunto en sí.

Tal idea “resulta de una imposible transmisión verbal”. Debajo de la poca claridad de Domingo con respecto a su noción, se expone un cortocircuito entre palabra e idea. Con el adversativo “sin embargo” el personaje se opone a ese inconveniente discursivo: opta por referir al espacio (claro del bosque) y a imágenes concretas que enfatizan el movimiento (“un *temblor* de agua de fuente cuyo *estremecimiento* pasa frente a mí, a la manera de un *soplo* pausadísimo de aire, pero *andando*”).

El personaje fuerza su discurso en favor de la transmisión verbal de su idea y resuelve provisoriamente por medio de imágenes cinéticas que comunican, con una impronta lírica, la atracción de Domingo por la mujer. Entonces, ¿qué quiere decir la última frase de la cita: “que es *más bien* una señora”? La incidental ‘sin embargo’ citada antes y el conector adversativo ‘más bien’, constituyen un discurso que polemiza consigo mismo. Se transmite con todo esto una problemática, una búsqueda de fidelidad a la idea por medio de la palabra. Un “batallar del pensamiento” con el lenguaje. En suma, la convivencia de los diversos procedimientos retóricos basados en el círculo, el movimiento y la transmisión, expresa agilidad y fijeza. Medios e indicios para lograr la expresión *a través de la disertación*. En tal ‘hacerse del discurso’, el personaje tiene una revelación: lo inefable va expresándose:

Veo con sorpresa que la dicción ha ido ajustándose al asunto, que la transcripción oral de mi confusa idea toma cuerpo en la sustancia incorporal del verbo. Sabemos ya, de la voluta más leve de mi fantasía, no todo, pero mucho más de lo que yo, en un principio, pensé poder decir. Sobre todo, una de las frases del comienzo: «un temblor de agua que es más bien una señora», resultó profundamente significativa. Lo demás, puedo decir que sobra y sólo en categoría de curiosidad lo dejo escrito.

Lo esencial está en el paso, en esa fuga que es como un estremecimiento [sic] de los aires, pero que no es un soplo, sino una encantadora, dulcísima fantasma que va andando con gaseosa lentitud (pp. 84-85; cursivas en el original).

Lo inefable se combate aquí con técnicas literarias. El símil que se designa “profundamente significativo” es eficaz, según el propio Domingo, porque convoca al paso y al movimiento, concepto al cual se buscaba llegar. Ese tanteo, esa valoración de lo ya dicho supone un ejercicio metanarrativo que, como tal, contiene una postura estética: la expresión no es un acto progresivo, sino un retorno consciente, cargado de sentido. Un *ir* y *volver* o *ir para* volver. Por eso la anáfora y la digresión son los instrumentos discursivos principales. Identificar y problematizar un discurso escrito en favor del sentido, o más bien, de una búsqueda de éste. Ese pasaje se construyó como un canto al tránsito, quizá por eso el personaje define a “los motivos en que descansa [su] imaginación” como “semovientes” (p. 85), que se estimulan unos a otros, que se generan entre ellos mismos.

Domingo mira atrás. Se pregunta por sus frases. Se detiene a revisarlas. La digresión, por lo tanto, funciona como símbolo y síntoma del análisis, pero sobre todo de quien se lee a sí mismo, de quien se busca —expresado— en su texto¹⁷⁵. Ahí, la digresión funge como una autocrítica, pero quizá se puede llevar más lejos: Hernández hace una crítica del lenguaje y reconoce —además de ejemplificar— que la metáfora es un medio para extender los límites de la expresión. Va dejándose ver una postura estética: el establecimiento y creación de semejanzas como medio expresivo¹⁷⁶. Las palabras de Domingo, entonces, no se postulan como constructos lingüísticos monolíticos, sino como objetos con interpretaciones múltiples.

¿Cómo pone en claro Domingo sus ideas? ¿Cómo llega a esos símiles que permiten la puesta en palabras de sus ideas? Cierra los ojos. Domingo se observa reflejado en la ventanilla y el hombre en el vidrio “entrecerraba sus estrellas para pensar mejor” (p. 92). Luego los abre y descubre que Adelina y

¹⁷⁵ Habría que preguntarse si éste es un posible vínculo con la vanguardia estética y la noción de *work in progress*.

¹⁷⁶ Explica HANS GEORG GADAMER que “estos modos del ser palabra [...] en verdad, «hacen cosas» y no pretenden transmitir simplemente algo verdadero”. *Arte y verdad de la palabra*, prólogo de Gerard Villar, traducción de José Francisco Zúñiga García (caps. 1-5 y 7-8), Faustino Oncina (cap. 6), Paidós, Barcelona, 1998, p. 16. En este caso apuntan a la expresión del movimiento.

la mujer del garrotero son una sola: “Cuando abrí los ojos se me presentó una cosa que no me la esperaba [...] Pues ahí estaba sentada. Inmediatamente la reconocí en las piernas” (p. 92). Así, si cerrar los ojos implica visitar el plano del pensamiento, abrirlos conlleva al conocimiento exterior.

Como constante vínculo con el pensamiento, ese acto se lleva a cabo cuando está a punto de aparecer el “prototipo”, la idea ideal: “Nuestros ojos van debilitándose. Por las noches, antes de dormir, recordamos. Entre tanto y así, prisionera en la mágica bóveda del cráneo, sigue formándose nuestra confusa idea” (p. 82). Cancelar el vínculo con el exterior permite que la idea primigenia se desarrolle.

El narrador se pregunta: los “conquistadores espíritus, temperamentos procelosos” (p. 96), “¿Qué es pues lo que contemplan?” (p. 97). Responde: “Pues en el cielo nada. Ven en su interior. En su interior hay algo que es como una tela de araña, pantalla de un cinematógrafo muy particular” (p. 97). Es en el mundo interior donde se hallan los conocimientos íntimos, y cerrar los ojos es el método que siguen los personajes hernandianos. De ahí que se aíslen. Domingo hallará en el espacio interior los símiles, que constituyen las herramientas estéticas que mejor escenifican esas revelaciones del pensamiento: “la mía es una película de arte”, descubre Domingo al desarrollar la metáfora mecánica del cinematógrafo (otra máquina)¹⁷⁷. Como se verá a continuación, los pájaros, como símiles, tienen un rol principal.

¹⁷⁷ En las vanguardias hubo, como resultado de los tiempos modernos, una fascinación por las máquinas. En la obra de Hernández esto no se aprecia mucho, por eso llama la atención que en este cuento se usen símiles mecánicos. Sobre las causas y efectos de dicha fascinación, el capítulo “Technology and the Avant-Garde” de *The Theory of Avant-Garde*, es muy ilustrativo. Ahí RENATO POGGIOLI explica que los maniqués, las maquinarias modernas, el ritmo que éstas proveen y sus implicaciones cotidianas, atrajeron particularmente a los artistas de la vanguardia estética. Renato Poggioli, “Technology and the Avant-Garde”, *The Theory of Avant-Garde*, traducción del italiano por Gerald Fitzgerald, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1968, p. 130 y ss.

Las aves y lo imposible

A lo largo del relato hay varias imágenes de pájaros¹⁷⁸. Aparece, se vio antes, el cenizote que se quiere usar como despertador y así poner el mundo en movimiento (p. 61), también tenemos la solicitud de Domingo a María de las Mercedes dentro de un sueño: “*cuéntame el cuento del pájaro de mil colores*” (p. 62; cursivas en el original), lo que convoca la fantasía en un ámbito por sí mismo fantasioso. El ave, en ese breve fantaseo, es el centro de lo extraordinario y de lo placentero.

Así, éste es un símbolo del cual se aprovechan sus significados convencionales para luego reformularlos y, con tal reformulación, expresar al silencio, a la imposibilidad del canto poético, la no-libertad del narrador al que el lenguaje no le alcanza. Por un lado, cuando la digresión se afirma como el tema y génesis del cuarto segmento del relato, se usan dos símiles para expresar la pausa, el “detenimiento”: el tren estático —analizado antes— y un pájaro enfermo que cuenta la falla de una caja musical:

Este es el capítulo que se desarrolla durante una estación del tren. Dicho en otras palabras, este es el capítulo en que el tren se para.

¹⁷⁸ Las aves son un componente importante en el bestiario hernandiano. Recuérdese la golondrina en el final de “Santa Teresa”. Asimismo, aparece un pajarillo en *Tachas*. Sin duda, se observa un papel relevante de las aves en la novela *La paloma, el sótano y la torre*, donde, a decir de Nayeli de la Cruz, la paloma representa el espacio superior, es decir lo sublime, en una dialéctica entre lo bajo y lo alto que se puede hallar a través de toda la obra del guanajuatense; esto con base en las tesis de Gaston Bachelard. “Efrén Hernández y el espacio en la literatura” (podcast), *Ivoox Audiokiosco: Theobroma*, http://www.ivoox.com/efren-hernandez-espacio-literatura-audios-mp3_rf_3281930_1.html. Consultado el 12 de diciembre de 2014. Es probable, desde mi perspectiva, que también sea relevante tomar en cuenta el espacio interior en relación con el exterior. Tal óptica fundamenta los análisis de esta tesis. Jean Chevalier, sobre el ave como símbolo, consigna: “Ave: Ave, pájaro. El vuelo predispone a los pájaros, para ser símbolos de las relaciones entre cielo y tierra. En griego el propio nombre es sinónimo de presagio y de mensaje del cielo. Ésta es la significación de las aves en el taoísmo, donde los Inmortales toman figuras de pájaros para significar la ligereza, la liberación de la pesadez terrenal”. *Op cit.*, p. 154). “El ave es la figura del alma escapándose del cuerpo, o 'solamente de las funciones intelectuales (la inteligencia, dice el Rig Veda, es la más rápida de las aves) [...]. El lenguaje de los pájaros de que habla el Corán es el de los dioses, el conocimiento espiritual”. *Ibid.*, pp. 154-155. En el cuento analizado, bien puede tomarse en cuenta tal simbolización. El ave como pensamiento, como nexos con la iluminación y el conocimiento. Sin embargo, parece que Hernández tiene más en cuenta la acepción siguiente: “3. La ligereza del pájaro guarda sin embargo, como pasa a menudo, un aspecto negativo: san Juan de la Cruz lo ve como el símbolo de las operaciones de la imaginación, ligero, pero sobre todo inestable, volando de aquí para allá, sin método y sin consecuencia; lo que el budismo llamaría «distracción»”. Tal vez por esta razón el Tao reviste a los bárbaros con forma de aves, para designar una espontaneidad primordial, violenta e incontrolada. *Ibid.*, p. 155. La mención, al final de “El señor de palo”, del místico Miguel de Molinos sustenta esta interpretación: el ave como símbolo de las operaciones mentales, de la imaginación, de la *espontaneidad incontrolada*, simbolizada en la forma del cuento por la digresión. El ave como emblema de los rodeos mentales. De nuevo, Hernández toma un símbolo y su significado convencional para resemantizarlo en pro de su particular estética.

También podría suceder que un ruiseñor enfermo de laringitis nos contara la descompostura de una caja de música. Todo, en la plática, iría más o menos bien hasta el momento de abordar: éste es el capítulo en que se acabó la cuerda; pero de aquí en adelante no le faltarían dificultades al paciente.

En cambio, acerca del silencio, ¿cuánto no nos podría decir cualquiera de los asistentes al concurso de oratoria? De lo que abunda el corazón habla la boca. Tal vez por esto es por lo que mientras iba redactando este capítulo me sentía perdido en tierra extraña, minero de una mina estéril o infamiliar y no entendida (p. 71).

La narración se detiene porque el escritor —Domingo— tiene un bloqueo. Sin embargo, no detiene su narración, antes bien sigue su discurso. Lo que hace es describir su estado obstruido. De nuevo, Hernández se sirve del símil para expresar el bloqueo: el tren se detiene o, en relación con la poesía como canto de ave, se presenta al ruiseñor enfermo que cuenta la descompostura de una caja de música. Aunque compleja, ésta es quizá la alegoría más fecunda del relato, pues describe y encierra en sí todos los asuntos tratados en el texto. Un llamativo *indicio* de que la tensión entre callar y cantar (es decir, expresarse artísticamente) se hace presente como base del discurso.

El ruiseñor enfermo evoca al escritor silente. Representa a Domingo parapléjico y a la vez al poeta que calla, que se obliga al silencio. Pero el concepto se complejiza: este pájaro desmejorado narra la descompostura de una caja de música. Es decir, un ente obligado a la mudez intenta plasmar un artefacto descompuesto que, a su vez, también simboliza a la poesía, por el sonido armonioso que dicho artefacto debería producir.

Tenemos el plano natural y la tradición representados por el ave (antes Hernández usó al árbol) y el plano mecánico, contemporáneo, representado por la máquina de música (antes tuvimos a la cámara o al mismo tren). Los dos significan la ausencia de sonido. Ninguno exterioriza la belleza, acción que sería la esperada. El ave cuenta la avería de la segunda y ello produce un efecto de cajas chinas que potencia la falla del acto de narrar. Así, el artificio del canto que no tiene lugar da relevancia al silencio. Ave y caja, ambos estropeados, funcionan como representaciones del silencio no sólo en lo auditivo, también en lo literario.

Por tal razón Domingo explica que en ese capítulo se “acabó la cuerda”, frase hecha que acusa cansancio o paralización —como en Domingo, como el tren, como el relato—. El silencio se refuerza como tema cuando el personaje explica que se siente un inútil minero: su corazón está vacío y es por ello que nada puede escribir. Nada obtiene de la excavación de su interior. Se cargan las tintas en lo performativo o, más bien en lo no-performativo.

Hay una segunda ave. La imagen del “saltapared de la inquietud” que representa con sus saltos el desasosiego nocturno, la preocupación de viajar en tren, y la turbadora charla con el garrotero, quien le cuenta a Domingo los múltiples adulterios de su esposa (pp. 89-90)¹⁷⁹. Piénsese en el tren como símil de la narración y, asimismo, como la vida misma: “El tren, este tren en el que vamos, ¿nos llevará realmente a la comarca donde la felicidad se expende en todas las buenas droguerías, o, por el contrario, dará con nuestros huesos en la tierra donde se han agotado hasta tal punto los pájaros azules que el único ejemplar que existe se encuentra disecado en el museo?” (p. 89). La inquietud es que el ave esté disecada, que el canto poético no tenga vida.

Como analogía de la inquietud, el saltapared anticipa el silencio al final del cuento: “Inquietud, inquietud, tu imagen es el saltapared, esa pequeña pájara ceniza que aparece cuando no tardará en llover” (p. 90). La lluvia, en este caso, simboliza dificultad y es así que se puede perder el rumbo narrativo: “Esa pequeña pájara que brinca para todos lados, llamando nuestros ojos hacia los lugares de sus brincos, poniéndonoslos brillosos y tornátiles y sin saber dónde tenerse” (p. 90). Se enuncia así la duda de qué es lo que hay que decir o que narrar: “nuestros pensamientos pierden el acuerdo y dan el

¹⁷⁹ Esa ave figura también en la poesía de RAMÓN LÓPEZ VELARDE. El poeta mexicano escribió “La saltapared”, donde se desarrollan las características de este animal: vive en las paredes de los edificios y se desplaza con pequeños saltos. Esto último se puede, a su vez, relacionar con los saltos del esquite en el comal que Hernández describe adelante. Lo mismo ocurre con el zenzontle: López Velarde dedica a esa ave la composición “Para el zenzontle impávido”, donde, como hace Hernández con base en el poema popular, se destaca el canto de este animal: “Sigo oyendo/ la musical tarea del zenzontle, y lo admiro/ por impávido y fuerte, porque no se amilana/ en el caos de las lóbregas vigiliás, y no teme/ despertar a los monstruos de la noche”. Ambos poemas se hallan en Ramón López Velarde, *Obra poética*, edición crítica de José Luis Martínez (coordinador), Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 216-217 y p. 122-123, respectivamente. Colección Archivos.

espectáculo de un comal en donde brincan los granos de un puñado de esquite que se tuesta” (p. 90). Así, el salto ya del pajarillo o del esquite, figura el peligro de ir de un lado a otro de la narración. De caer en el caos por la no-claridad de discernir qué hay que contar: “y ya no sabemos ni creemos nada, fuera de que acaso, acaso dentro de un momento lloverá” (p. 90).

Las metáforas del ruiseñor que canta la descompostura de la caja musical y el saltapared se unen cuando reconocemos que el estilo digresivo tiene sus bemoles: el discurso coquetea con el caos y el caos, a su vez, lo hace con el silencio. Así lo expresa el narrador-protagonista cuando se imagina ser “una jaula dormida igual a un pájaro con un más pequeño pajarito de palabra, así mismo dormido” (p. 92). Todas esas imágenes que son recipientes de otra sirven para forzar la expresión a sus límites: el narrador contiene un ser silente, dormido. Calla.

Pero no es que esté relajado o imposibilitado. Todo ocurre en su interior. Si en un principio vimos que el inmóvil Domingo guarda en su mente un prototipo, acá se observa un huevo que se empolla: “yo era un ovíparo cualquiera, clueco, empollando un huevo mágico de raro encantamiento” (p. 92). En apariencia se relatan imposibilidades: las mismas imágenes muestran una generación interior. Algo se genera dentro de las aves y, por lo tanto, una idea tiene su generación y desarrollo en la mente del narrador. Hay que leer en clave de fondo. Pensar en un movimiento intrínseco.

Al observar las imágenes de los pájaros se aprecia que el relato va abandonando paulatinamente el bloqueo. De esta forma se expresa la anagnórisis en la que se sabe que Adelina, la esposa del garrotero, es la misma muchacha que Domingo observó en la fuente del Quijote. Así, la extensa reflexión sobre la voluta del pensamiento adquiere importancia:

En esto, el garrotero, según lo iba tomando por costumbre, vino a nuevamente desbandar mis pájaros. Los pájaros de la cabeza que tanto ayudan a desgravitar la vida, los pájaros en que se convierte nuestro fósforo más fosforescente, aquel de nuestro fósforo que para convertirse en volúmenes de filosofía o de ciencia, o en niños, aun rubios, resulta demasiado luminoso. Y dijo que la muchacha aquella era su esposa y no quedó ni un pájaro, sino todo lo contrario. Debe entenderse por todo lo contrario, el mismo garrotero (p. 94).

Los pájaros (ideas) se desbandan. Se mueven, expresan la aparición de una dinámica mental que recuerda lo dicho antes: el figurado vuelo es igual al pensamiento. Tiene lugar una elevación. En este caso, el pensamiento se despeja en múltiples rumbos, aunque en favor de esa idea (voluta) que se desarrolla dentro de Domingo. El fósforo que se convierte en discurso filosófico o científico y los niños rubios (por su parecido visual con una cerilla encendida) representan lo mismo que la voluta: la iluminación, esa idea que va creciendo, que va alumbrándose y que genera elocución. Cuando Domingo reconoce a la esposa del garrotero como esa mujer que le atrae con fuerza extraordinaria, adquiere claridad. Y así el relato puede proseguir. No queda ni un pájaro, ni una idea, sólo el garrotero. Un obstáculo para estar con Adelina, esa fémica objeto del deseo de Domingo¹⁸⁰.

El protagonista intenta por primera vez una conversación con Adelina, pero su breve diálogo termina súbita y malogradamente: “Adelina dijo: —Déjeme usted en paz” (p. 98). Despechado, pero no derrotado, Domingo recuerda ese mágico huevo que representa la expresión de su prototipo. Sin

¹⁸⁰ El amor prohibido entre Adelina y Domingo se expresa por medio de una cita de la *Égloga III* DE GARCILASO DE LA VEGA: “«Flérida para mí dulce y sabrosa/ más que la fruta del cercado ajeno.» Es decir, Flérida no sabrosa como la fruta que nos traen a regalar, ni como esa fruta sin chiste que es la fruta de que podemos disponer, sino como una fruta que no tenemos al alcance de la mano, una fruta inaccesible, ajena” (p. 86). Recuérdese que los versos que refiere Hernández, en el original de Garcilaso, tienen lugar en voz de Tirreno, pastor que canta sus amores para poner a competir a la “dulce Flérida” en hermosura con Filis, amada de Alcino, quien a su vez también canta la belleza de la segunda. Garcilaso de la Vega, *Las Églogas*, con anotaciones de Herrera, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, París, 1939, p. 106. Me parece que para los fines semánticos de “El señor de palo” y en relación con estos versos, debe tenerse en cuenta la condición parapléjica de Domingo. Nada está al alcance del personaje, sin embargo aquí se refiere a otro tipo de inaccesibilidad: Adelina está casada con el garrotero. Los versos expresan precisamente el deseo por el fruto prohibido que supone la mujer. Herrera anota en los versos citados: “Diógenes Laercio trae un dicho semejante en el lib. 6, que preguntado Diógenes Cínico ¿qué vino bebía mejor?, respondió, el ageno”. *Ibid.*, p. 272. Lo ajeno tiene su encanto. Eso es lo que expone Hernández al citar la composición de Garcilaso. También, en otro momento de la narración, cita Efrén Hernández los siguientes versos: “«De noche, en un mal paso y sin linterna/ Juan se rompió una pierna/ Vaya todo por Dios,/ Pero volviendo/ a aquel paso tremendo,/ Juan se rompió las dos.»” (p. 98). Le sirven al autor para expresar el fracaso amoroso ante la negativa de Adelina. Cae por desamor. También se vincula, como la cita de Garcilaso, a la condición física de Domingo. Sólo se hallaron estos versos en una publicación: ANTONIO ÁLVAREZ PÉREZ, *Enciclopedia intuitiva, sintética y práctica, Segundo grado*, Cedro, Madrid, 1808, p. 118. El texto se atribuye a CAYETANO FERNÁNDEZ Y CABELLO; se explica que el breve relato se extrae de sus “Fábulas ascéticas” y en la *Enciclopedia* versa: “De noche, en un mal paso y sin linterna,/ Juan se rompió una pierna./ ¡Vaya todo por Dios!/ Le curaron tal cual; pero volviendo/ A aquel paso tremendo, ¡Juan se rompió las dos!/ Sanó al fin; mas tomando a la aspreza/ Partióse la cabeza/ ¡Y muerto quedó allí!/ Si a un cristiano su culpa se le absuelve/ Y al vicio vuelve y vuelve./ ¿No le sucede así?”. Es claro que Hernández evita el contenido moral del texto base, así como la muerte del personaje (Juan); es probable que 1) no quisiera cargar moralmente su texto con la cita completa de la fábula (pues su cuento es a todas luces jocoso y, por momentos, se inclina a favor del adulterio), y 2) que no quisiera representar la muerte, pues ésta se la reserva para el final de Domingo, quien tiene un deceso muy particular al morir de silencio y de cansancio.

embargo, dada la situación con el garrotero y su esposa, la gran idea, representada por el mágico huevo, no se concreta y menos aún se exterioriza. Las condiciones no se prestan.

El mágico huevo se convierte figuradamente en el huevo de Colón que “logró pararse” (p. 99). Refiere al conocimiento y a la facilidad que algo representa cuando se conoce su funcionamiento¹⁸¹. Pero de nuevo no logra exteriorizarse y “queda detenido” en la garganta de Domingo, como aquello que no es posible poner en palabras. Mientras amanece y el garrotero continúa su discurso sobre el amor (más bien el desamor), se rompe el huevo y nace “un ave de luz” tan resplandeciente que no permite que Domingo y su interlocutor dialoguen más (p. 99). Hay ideas que de tan luminosas —o complejas— dificultan su exteriorización. Ésta parece una.

Domingo insiste. Conquista a Adelina, pero el marido de la mujer descubre el posible adulterio y provoca una pelea que acabará con el tren descarrilado. Cuando se acerca el fatal descarrilamiento del tren, Hernández recupera una última vez la efigie del ave: “he aquí, en las uñas del tenebroso gato, un palomino sin medicina alguna. Teje, teje el destino” (p. 104). Peligro inminente. Con base en esos ejemplos, se puede decir que el ave expresa la incomunicación, un silencio entre el protagonista y el mundo. ¿A dónde quiso llegar Hernández con estos símiles?

Hernández emplea símbolos comunes en sentidos ocultos. Formula adivinanzas. Conocemos el símbolo, pero éste nos vuelve la espalda. El trabajo de refuncionalizar al ave enmudeciéndola pone en crisis al mismo discurso. Negar el canto es romper con la armonía que una obra literaria supone. Actitud a todas luces experimental, la idea del enmudecimiento como afectación voltea la moneda: la poesía lleva a la música y a la cadencia. Sin embargo, aquí el silencio implica que es éste, en última instancia, superior al lenguaje, pues dice más o lo dice más directamente.

¹⁸¹ “Huevo ~ de Colón. 1. m. Cosa que aparenta tener mucha dificultad, pero resulta ser fácil al conocer su artificio”. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, <http://lema.rae.es/drae/>, Consultado el 20 de enero, 2015, s. v. HUEVO.

El lenguaje se problematiza. La literatura se vuelve difícil, enredada. Ni poesía ni lenguaje son ya un camino hacia la expresión de la intimidad o del pensamiento, sino como una galería de imágenes enmarañadas entre sí o como una voluta que, vertiginosa en su propio rumbo, se pierde tanto el punto de partida como el de llegada. Las ideas comienzan fuera del mundo verbal y, muchas veces, acaban por no tener una salida: no pueden expresarse. En pocas palabras, Hernández propone una pérdida de inocencia: no todo se puede decir, la literatura no es siempre esa armonía entre mente y discurso. Tal parece ser la propuesta de “El señor de palo”.

Mutis: la elocuente nulidad

En las complejas dinámicas entre movimiento y fijeza (representado por el círculo), narración y digresión, así como elementos mecánicos y naturales (símiles), Hernández parece desarrollar una enorme paradoja: hablar del silencio callando probablemente sea la única forma de alcanzar lo desconocido, aquello que Ludwig Wittgenstein —en un ejercicio de honradez intelectual— decidió dejar por la paz¹⁸².

Acto último del relato, callar (fijar al discurso) es una acción más expresiva que el uso y manifestación de la palabra. Contrasentido interesante, sin duda, ¿cómo salir de una idea a través de la misma? La embrollada construcción estética de “El señor de palo” escenifica tal proceso.

¹⁸² En una carta dirigida a su amigo Ludwig von Ficker¹⁸², el filósofo del lenguaje explica lo que intentó hacer con su *Tractatus logico-philosophicus* (1921 en alemán, y traducido al inglés en el mismo año; además estaba en las tesis del Círculo de Viena, por lo que ambos escritores pudieron leerlo, aunque no he hallado evidencia al respecto): “En suma, creo que todo aquello sobre lo que muchos parlotear hoy, yo lo he definido en mi libro permaneciendo en silencio”[esto es del *Diario filosófico*, 1914-1916]. *Tractatus logico-philosophicus*, introducción de Bertrand Russell, traducción al español de Enrique Tierno, Alianza, Madrid, 1973, p. 203. En lo que respecta a la literatura, la perspectiva del silencio como medio de expresión se incrementa en la modernidad: “Esta revaluación del silencio —en la epistemología de Wittgenstein, en la estética de Webern y de Cage, en la poética de Beckett— es uno de los actos más originales y característicos del espíritu moderno”, observa George Steiner en “El silencio y el poeta”, *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, op. cit., p. 66.

Se intenta dar a conocer lo inefable por medio de la literatura, de la descripción, del sistema de símiles y alegorías. No se puede negar que tales artificios componen un ejercicio íntimo que escudriña el lenguaje y sus alcances. Aunque diversos, los artificios con que se explora esa cuestión son igualmente eficaces: Hernández aprovecha la múltiple carga semántica de la metáfora, la anáfora y la ironía del que dice que se va a callar, pero no lo hace. Eso lo vemos cifrado en la anáfora “Y en este capítulo no hablo ya” (pp. 107 y 109).

Igualmente, no se emplea al silencio como un simple recurso; todo lo contrario: se plantea una síntesis y se eliminan los límites (si los hay) entre poesía, ciencia, y reflexión desenfadada. El silencio es también un símbolo. ¿De qué? De lo inefable. Al callar, aun contra su voluntad, Domingo alcanza un acto último de expresión que, lejos de suponer un fracaso, es un éxito intelectual. Arriba a un bastión ideal para aquel que reflexiona y, sobre todo, para el que se dedica al arte.

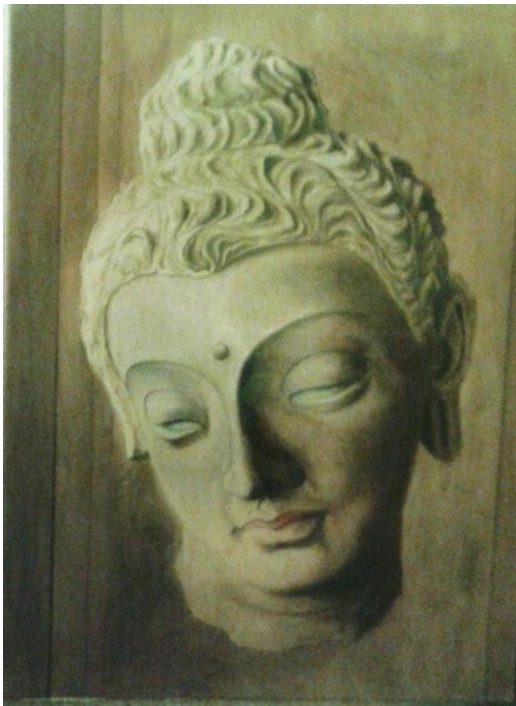
Por un lado, hay un eco probable de la filosofía oriental, particularmente del budismo. El silencio total de Domingo guarda relación con el control último de los sentidos. En los *Siete sūtras del Dīgha Nikāya*, se lee: “Buda se refiere [...] a la forma como el monje budista controla sus sentidos para impedir que sean presa del deseo y de la inquietud”¹⁸³. Así, se arriba a un estado en el cual se cierran las puertas a los sentidos y se experimenta en el interior la sensación inmaculada de felicidad¹⁸⁴. Ser un señor de palo, en diálogo con la frase hecha ‘no soy de palo’, se refiere precisamente a que estar constituido de madera en sentido figurado es no sentir nada. Domingo, se dijo al principio del segmento, se asume como un hombre árbol, pero no podemos obviar el proceso mental-silente del protagonista desplegado a lo largo del cuento, así que es admisible una interpretación desde el

¹⁸³ *Siete sūtras del Dīgha Nikāya: diálogos mayores de Buda*, traducción del pāli, introducción y notas por Carmen Dragonetti, Centro de Estudios de Asia y África, El Colegio de México, México, 1984, p. 17.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 28.

budismo, ya que Hernández se pronunció como un entusiasta de las culturas orientales en no pocas ocasiones¹⁸⁵.

Asimismo está la simbolización de la madera en el Oriente: “el simbolismo general de la madera permanece constante: encubre una sabiduría y una ciencia sobrehumanas”¹⁸⁶. En ese tenor, puede interpretarse que Domingo muere y calla porque, de tanto reflexionar, consigue una sapiencia superior.



Cabeza de Buda. Proyección. Lápiz sobre papel.
Por Efrén Hernández, archivo del autor

Por otro lado, está la referencia explícita al quietismo, rama de la mística que Miguel de Molinos desarrolló y que consiste en “suprimir la ambigüedad de la palabra «designio» [voluntad de Dios] e interpretarla como «orden»”, pero aceptado ese orden como “*indescifrable*”¹⁸⁷. Para Molinos la “perfección de la fe” reside en “carecer de todo afecto, en ese corazón sin entrañas, en esa alma unida a un cuerpo sin vida, en esa alma que nada apetece, que apetece la nada”¹⁸⁸.

¹⁸⁵ Como ejemplo está “El teatro que yo intento escribir”, *Bosquejos*, edición, prólogo, notas e índices de María de Lourdes Franco Bagnouls, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995, pp. 113-115. En ese texto, Hernández expone el nexo entre arte, música y silencio: “Y poesía no es más que esto: Ese aliento que sale del silencio, y tiene a la diestra, el logos, y a la izquierda la música; y hace con la música significaciones, música. Y con ambas, imágenes de vida en que lo vivo se reencuentra y complace en sí mismo”. *Ibid.*, p. 114. Así, la cercanía del escritor con la antigua cultura griega y la oriental le conduce a unir poesía, silencio y música. Tal vez por eso se hace mención del “gran músico con el oído más fino” en el cuento: para completar la triada que él mismo concibe. En casa de sus herederos se halla una proyección de una estatua de Buda. La proyección fue hecha por el mismo Hernández, lo que destaca su inclinación por esta cultura (arriba). En relación con el círculo como principio narrativo del cuento (analizado en el segmento sobre el movimiento), no se puede obviar la rueda de Samsara, que representa el ciclo ‘nacimiento, vida, muerte y reencarnación’ a través del karma. El objetivo del movimiento de esa rueda vital es que no haya sufrimiento; éste es causado por el deseo, de ahí que un objetivo budista —quizá *el* objetivo— es que no existan deseos.

¹⁸⁶ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 673.

¹⁸⁷ MIGUEL DE MOLINOS, *Guía espiritual*, edición preparada por S. González Noriega, Editora Nacional, Madrid, 1977, p. 11.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 19.

Curiosamente, Marcelino Menéndez y Pelayo equipara el budismo con el quietismo de Molinos. Éste, le parece al crítico, “es el nirvana búdico, la filosofía de la aniquilación y de la muerte, la condenación de la actividad [¿movimiento?] y de la ciencia [¿pensamiento?]”¹⁸⁹. Cualquiera de las fuentes de la cual Hernández haya abrevado funciona: ambas suprimen la actividad mental y la física. Domingo cumple cabalmente con tales supresiones. Alcanza así la virtud espiritual anhelada por la mística de Molinos y, asimismo, el nirvana. Acaso el último pasaje del cuento es una síntesis de las dos tradiciones¹⁹⁰.

“No hablando, no deseando, no pensando, se llega al verdadero y perfecto silencio místico, en el cual habla Dios con el ánimo, se comunica y la enseña en su más íntimo fondo la más alta sabiduría”¹⁹¹, escribió De Molinos. En búsqueda perenne del conocimiento, de la total expresión, el personaje de Hernández guarda un último silencio que se analogo, desde los discursos citados del budismo y el quietismo, a un estado óptimo.

Escribió De Molinos: “Para que una racional criatura entienda tu deseo, tu intención y lo que tienes escondido [recuérdense los símiles con estructura de caja china del cuento] en el corazón, es necesario que lo manifiestes con palabras; pero Dios, que penetra en los corazones, no tiene necesidad de que tú se lo afirmes y asegures [...] Procura con silencio resignarte en todo”¹⁹². Domingo sigue al pie de la letra el consejo. Desde tal perspectiva, quizá hasta podemos decir que el cuento tiene un final feliz. En consonancia con el ave enferma que canta la descompostura de la caja de música, o sea una afonía que

¹⁸⁹ MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de los heterodoxos españoles*, tomo II, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1880, p. 184.

¹⁹⁰ En el *Deuteronomio* se lee: “Y serviréis allí a dioses hechos de manos de hombres, de madera y de piedra, que no ven, ni oyen, ni comen, ni huelen”. *Deuteronomio*, 4, 28. Quizás ésa sea la fuente de Miguel de Molinos, pero es difícil saberlo. Lo que sí es probable es la lectura de Efrén Hernández de ese versículo. Puede conjeturarse que el escritor mexicano tuvo en cuenta ese párrafo al escribir el final del cuento, pues fue asiduo lector del *Antiguo Testamento*, como lo comprueban las numerosas referencias a éste en su obra.

¹⁹¹ *Guía espiritual, op. cit.*, p. 135.

¹⁹² *Ibid.*, p. 136. Abunda el místico en sus argumentos: “Hasta que el ánimo esté purgado, purificado el afecto, desnuda la memoria, ilustrado el entendimiento y la voluntad negada e inflamada, nunca el alma llegará a la íntima y afectiva unión con Dios”. *Ibid.*, p. 236. Si bien el discurso de Hernández no se ocupa mucho de Dios (aunque al principio del relato sí habla de la voluntad de éste en las páginas 60, 61, y 65 del cuento) sí puede decirse que el proceso mental descrito por el protagonista sigue con más o menos rigor las prescripciones del místico.

cuenta otra afonía, dicho final sugiere que el silencio es quizá la expresión más sugerente del relato entero. Al cierre del relato Domingo nos dice:

Y yo, dócil y dulcemente, amoroso de mi perfección, me he callado, y en este capítulo no hablo ya. Venga el músico más privilegiado del mundo, el gran músico que tenga el más fino de todos los oídos del mundo, y coloque el oído en la losa de mi gaveta, y oiga.

«Son tres las gradaciones del silencio, nos enseña Miguel de Molinos: Silencio de palabras; más hondo, Silencio de pensamientos; infinitamente hondo, Silencio de deseos¹⁹³».

El músico, si ha oído bien, os diga: —En este capítulo Domingo ya no habla. En este capítulo Domingo ya no piensa. En este capítulo Domingo ya no sufre. Es decir, Domingo ya no quiere, no desea, se ha hundido en el silencio. Y ahora ya es paralítico hasta del corazón.

A esto es a lo que llamo «UN SEÑOR DE PALO» (pp. 109-110; cursivas en el original; el énfasis en redondas es mío).

Aquí, la estructura anafórica enfatiza la nulidad. Esas repeticiones son *indicios* de la tensión entre callar y expresar. Domingo, en busca de un estado de perfección, dice que calla (no se deje de lado la broma: “estoy callado”, nos dice, pero habla). El personaje que “ya no” tiene discurso alguno, que muere para callar o que calla porque muere, muestra una fractura lingüística que sólo puede sugerirse, pues en cuanto se le define deja de ser fractura y se convierte en posible superchería retórica. En esa sugerencia se halla, quizá, el verdadero acto discursivo del cuento: la palabra humana que se señala a sí misma como falla.

Ahora, ¿por qué un autor tan prolijo escribe lo que leemos en ese cuento? ¿Por qué concluir que el silencio es la máxima expresión cuando él mismo se dedicó con gusto y oficio a romperlo? Quizá porque sospecha. Hernández escribe con suspicacia. “El señor de palo” es un indicio de la desconfianza: como un complejísimo laboratorio donde se analiza al arte de narrar y sus posibilidades, se demuestra el aprendizaje de la duda y sus resultados. La palabra puede traicionar. Si las narraciones de este autor muestran siempre rastros de la duda, aquí se hesita frente al lenguaje, la herramienta y

¹⁹³ Se refiere a la *Guía espiritual*, Capítulo XVII, que también recupera María Zambrano en “La palabra y el silencio”, en *Asomante*, San Juan de Puerto Rico, octubre-diciembre de 1967. Recogido en la revista *Anthropos*, marzo-abril de 1987. La lección original versa: “DEL SILENCIO INTERNO Y DEL MÍSTICO: Tres maneras hay de silencio: El primero es de palabras; el segundo, de deseos, y el tercero, de pensamiento. En el primero, de palabras, se alcanza la virtud; en el segundo, de deseos, se consigue la quietud; en el tercero, de pensamientos, el interior recogimiento. No hablando, no deseando, no pensando, se llega al verdadero y perfecto silencio místico, en el cual habla Dios con el ánima, se comunica y la enseña en su más íntimo fondo la más alta sabiduría”. *Guía espiritual*, op. cit., p. 135.

materia literaria. Se recela, pero también se confía en el lenguaje. No hay remedio. El experimento narrativo analizado aquí lo comprueba.

Ocurre igual que con los otros relatos analizados: es difícil postular una lectura conclusiva sobre el cuento. Lo cierto es que gracias a ese ejercicio de señalamiento de una zona oscura del lenguaje y a la asistencia de la metáfora, el autor analiza y discute con la palabra. Forjado en la tensión misma entre metáfora y lenguaje, este laboratorio narrativo de Hernández marca a la muerte y al silencio como modos de poner en crisis al lenguaje y formular una crítica lúdica de éste.

Como dice el epígrafe de este segmento, el mexicano buscó experimentar y decir lo que no se había dicho “forjando a martillazos su propio lenguaje”, su propia red de metáforas, “golpeando a contrapelo la convencionalidad de la palabra y de los signos”¹⁹⁴. Fue tan honesto y ameno con la materia de su trabajo que halló sus posibles averías y con vocación y agilidad las estudió. Luego se permitió darle forma de juego. Aquellos que en verdad aman la palabra, sin falsos énfasis o parafernalias, de vez en cuando pueden ver sus encantadoras carencias.

¹⁹⁴ George Steiner, “El género pitagórico”, en *Lenguaje y silencio*, op. cit., p. 109.

III. 6. El arte del error

*No: del mismo modo que el organismo
parece necesitar substancias no totalmente digeribles,
así también parece que el espíritu necesita, como un fermento,
lo parcialmente inteligible.
No todo debe ser totalmente inteligible:
es bueno que haya algo que no se entienda completamente:
que subsista el esfuerzo, que subsista la penetración.
Esta idea es indudablemente una idea buena.*

Carlos Vaz Ferreira, *Lógica viva*, 1910

Contra la “nadería”

En el capítulo dos de este estudio se dijo que a lo largo y ancho de la narrativa hernandiana aparece intermitentemente un protagonista escritor. En *El Señor de Palo*, el relato que da nombre al volumen es uno de dos ejemplos. El otro es “Un clavito en el aire”. Este recurso le sirve a Efrén Hernández para exponer ciertas ideas sobre la literatura, mas en el cuento que cierra el libro de 1932, le permite también trabajar con un dicho popular: “*Lo barato cuesta caro* —no de pronto, sino andando el tiempo—” (p. 113; cursivas en el original), se nos dice en el primer párrafo, pues se iba a escribir una gran historia que contendría una definición del tiempo, pero, en una puerta de palo barato, por una ranura, se cuela una ráfaga de aire que distrae al personaje escritor y éste pierde para siempre la idea.

Asimismo, el narrador tiene un receptor intradieético: Severo o Severiano. A él se dirigen las palabras de nuestro personaje. Para él se relata la pérdida: “Lo barato, Severo mío, lo barato cuesta caro. Piénsalo detenidamente, ¿me oyes?, detenidamente” (p. 113). Lo que constituye una narración que se mueve entre la primera y la segunda persona donde, se sabe, la distancia entre narrador y lector es menor al semejar una conversación entre dos individuos que, parece en este caso, se conocen. En diálogo con ese narratario, el protagonista se define como una víctima de la distracción:

Desde hace tiempo quería yo sorprender al mundo con escribir un cuento tan extraordinario como no se escribió nunca ninguno; *pero* todo el tiempo mi atención está fija, tirante como un resorte atirantado, de un clavito que a manera de estrella veo flotar en el aire [...].

De modo que se me ocurrió tomar el hilo del tiempo y amarrarlo de un clavo muy macizo que estaba clavado en la pared. Se me ocurrió dos veces, *mas* encontré tan fácil la realización de mi ocurrencia que, considerándola sin dificultades, despreciativamente, las dos veces, la dejé por la paz. De aquí resulta que el dicho hilo del tiempo está sin amarrar hasta la fecha. Y ay de mí. [...] Y tanto me divierte la tristeza venida de este clavo, que si no hago mi cuento él es la causa. Por qué ¿cuál otra puede haber? Yo soy el hombre más inteligente que se haya podido imaginar (pp. 114-115; el énfasis es mío).

Se tiene un proyecto que supuestamente asombrará al mundo. Sin embargo, la distracción sobre un objeto mínimo, el “clavito”, aparta al escritor de su obra. Éste afirma contundentemente que eso no ocurre por falta de inteligencia (gesto irónico que se asoma en la hipérbole sobre la agudeza del personaje), sino por condiciones ajenas al intelecto. Abunda el narrador sobre su singularidad:

Cuando mi padre vió que a los seis meses de nacido yo podía improvisar historias para que por las noches mi madre fuera quedándose dormida, no pudo contenerse, y brincando de la cama, dijo que yo sería, sin género de dudas, el asombro del mundo. Ya ahora llevo escritos y platicados tantos cuentos que no pueden contarse; *pero* la gente dice que versan sobre naderías y, que si bien no puede negarse que soy eminentemente fecundo, mis producciones no son serias, *sino* que les falta profundidad (p. 115; las cursivas son mías)¹⁹⁵.

Se postula la inversión de la convencionalidad: el hijo de seis meses es quien cuenta historias a su mamá para que ella duerma, no viceversa, como dicta la norma empírica. Tal inversión convoca a lo lúdico y a lo extraordinario. Pero si el lactante narrador es algo increíble, la sorpresa del padre devuelve cierta verosimilitud al relato. Hay admiración, pero ésta sólo tiene lugar para dar credibilidad al talento del narrador. El hecho no pasa desapercibido, ocasiona asombro, lo que acusa que el autor trabajó con lo creíble y lo increíble para configurar a su protagonista: se trata quizá de una broma tomada en serio por el mismo emisor. Una prueba —chusca, mas evidencia al fin en la coherencia interna del cuento— del supuesto talento narrativo del personaje.

Así, el narrador-protagonista es un veterano del relato. Incontables cuentos escritos y platicados lo “confirman”. Sin embargo, se tilda a esas historias como “naderías”. Adolecen de profundidad¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Es muy posible que Hernández haya dado continuidad a lo sugerido en “El señor de palo” cuando se habla de Manuel Acuña. Se pregunta por la fama literaria y el valor que el público da a una producción determinada. La esperanza de que se le dé una “justa” estimación a la obra es algo que preocupó al autor mexicano. Sin embargo, en este relato también se trata otro asunto: la escritura como tensión irresoluble.

Ahora, nótese una estructura peculiar: ambos pasajes citados comparten la particularidad de que se expone un talento o un proyecto narrativo relevante e inmediatamente tiene lugar una locución adversativa (introducida por ‘mas’, ‘sino’ o ‘pero’) que reduce su alcance.

Revisemos el uso de las conjunciones que denotan contrariedad en la primera y la última parte de la cita. ‘Pero’ (el gran adversativo) y ‘mas’ funcionan para introducir las explicaciones del por qué no se ha logrado la maravillosa historia. *Son pasos, vínculos mínimos, entre la simple intención y la pérdida de ésta*. Intermedios e indicios para dar entrada a la ironía y la negación. Suponen, pues, el nexo de la historia con la no escritura, la no exposición de las ideas y la narración que jamás se precisa. Al mejor narrador se le va la historia.

Es ese procedimiento de sugerencias positivas y negativas lo que da al texto su *dinámica*. Hernández construye el cuento desde tal tensión. Nuevamente tenemos un protagonista que mira su interior. La historia presenta los diferentes momentos en que se pasa de la idea a la exposición de la misma y se habla de algo que germina en la mente. La muy significativa particularidad es que en “Un clavito en el aire” se enfatiza la tensión con proposiciones que se oponen al ejercicio de comunicación.

¹⁹⁶ El que las historias del personaje del cuento versen “sobre naderías” parece una suerte de autocrítica y, como tal, es un rasgo a resaltar. Las narraciones mismas de Hernández podrían ser criticadas en ese sentido por la cotidianidad y los hechos mínimos, nimios, anodinos que se tratan en ellas. Lo mismo hallaremos en *Tristram Shandy* de Sterne. Tal es un rasgo más que comparten estos autores. Sobre esta característica, Milan Kundera lleva a cabo una valoración de la novela del clérigo anglo-irlandés: “Contra ese poder absolutista de *story* [Henry Fielding] reivindica específicamente el derecho de interrumpir la narración, «donde quiera y cuando quiera», con la intervención de sus propios comentarios y reflexiones, o sea, dicho de otro modo, con *digresiones*. No obstante, él también utiliza la *story* como si fuera la única base posible para garantizar la unidad de una composición, para atar el principio al final. Así pues, terminó *Tom Jones* (incluso, tal vez, con una secreta sonrisa irónica) mediante el golpe de gong de un *happy end* con boda. Vista en perspectiva, *Tristram Shandy*, escrita unos quince años más tarde, aparece como la primera destitución radical y completa de la *story*. Mientras que Fielding, para no quedar sofocado en el largo pasillo de un encadenamiento causal de acontecimientos, *abrió de par en par las ventanas a las digresiones y a los episodios*, Sterne renuncia completamente a la *story*; *su novela no es más que una única digresión multiplicada*, un único baile alegrado por episodios cuya unidad, deliberadamente frágil, singularmente frágil, está tan sólo hilvanada por algunos personajes originales y sus *acciones microscópicas*, cuya futilidad hace reír. Gusta comparar a Sterne con los grandes revolucionarios de la forma novelesca del siglo XX; con razón, salvo que Sterne no era un «poeta maldito»; era aclamado por un amplio público; efectuó sonriendo, riendo y bromeando su grandioso acto de destitución. Nadie, por otra parte, le reprochaba ser difícil e incomprensible; si molestaba, era por su descaro, su frivolidad, y aún más por la chocante insignificancia de los temas que trataba”. *El telón, op. cit.*, pp. 22-23. Las cursivas son mías.

En “El señor de palo” hay un procedimiento literario con base en el símil ‘idea-semilla de voluta’ que refrenda la posibilidad de expresarse. Aquí se recupera. Sin embargo, en esta narración se relata una pérdida irremediable. El símil no cumple con desatascar la máquina narrativa, pues de inmediato vendrá la locución adversativa señalada que denota la cancelación de cualquier propósito: “A veces siento dentro de mi cerebro el capullo de una idea en el que se encierra la definición del tiempo; pero el clavo de todas mis desdichas me divierte hacia su lado la atención y se me va la idea” (p. 116). Es otra la cuestión: se pierde, sin remedio, el posible conocimiento.

La culpa es del clavo distractor, nos dice el personaje principal. Aquí, el autor se ocupa de esas historias que no logran ponerse en palabras y de las condiciones que ocasionan esto. La escritura como tensión irresoluble, porque hay *mermas cotidianas*. No se trata de un “batallar del pensamiento” en busca de su mejor expresión (como en “El señor de palo”), sino de la auscultación de menguas de la creación muy ordinarias. Esas “naderías” que entorpecen la creación literaria. Eso simboliza el clavito en un primer momento.

La mención de las “naderías” en la parte inicial del relato es a todas luces irónica. El relato podría representar la búsqueda de una profundidad discursiva que, sabemos, Efrén Hernández alcanza en sus temas y en el desarrollo de los mismos. Sin embargo, el personaje se distrae. Adiós a la idea. Así, el personaje profundiza en sí mismo para lograr su proyecto y para eso se enfrenta al debate entre lo que piensa y lo que escribe. En la representación de la tensión entre la idea y su puesta en palabras, el autor mexicano se sirve de las constantes que se han estudiado en los tres relatos hasta ahora analizados. De esta forma, la noche como ambiente en que se da el debate entre lo pensado y lo dicho juega un rol por demás importante. Sabemos que el extraordinario narrador-personaje, antes de dormir, contaba a su madre historias, pero el crepúsculo tiene un rol principal en la aparente resolución del concepto del tiempo:

Los que se levantaron temprano, dicen que desde el amanecer ni una sola nube pasó por todo esto. De nada sirvieron los techos ni los árboles. Se calentó la tierra, se calentaron las casas, se calentó el aire. No hubo otro remedio que dormir y esperar.

El día bajó por fin. La realidad sobrepasó mil veces nuestras esperanzas, y con la frescura de la noche dejó mi espíritu no nada más de estar quebrado, sino que tocó el otro extremo rehaciéndose y despertando hasta tal punto, que no guardo recuerdo de haber sentido nunca nada semejante —hablo del espíritu en sí— y tenía una visión tan clara de las cosas, que en la conciencia sentía lo que en los ojos de la cara cuando me puse anteojos por primera vez. Yo nací miope... pero hay que dejar de lado esta comparación porque únicamente los miopes están capacitados para comprenderla. Y sucedió que cuando me encerré en mi alcoba no me consideré encerrado, más bien me parecía que las dos ventanas y la puerta carecían de maderas, y que los muros eran cuatro calles públicas; el techo, la intemperie; mis vestidos, la untuosidad de las miradas de los espectadores y mi cuerpo, la atracción mundial del día (pp. 116-117).

Frente al calor insoportable, la noche trae frescura. Se plantea una relación íntima entre el humor del protagonista y el clima noctívago. La noche trae claridad y apertura. La conciencia puede ver diáfananamente en ese ambiente nocturno¹⁹⁷. La noche es el ambiente idóneo para que el pensamiento sea luminoso (al grado de figurar una atracción) y así el escritor pueda sentirse apreciado, visto como un espectáculo, le indica que está a punto de lograr el reconocimiento y la profundidad deseados.

Este caso es un buen ejemplo en el que el ambiente *se interioriza y permite un estado meditabundo* —caso análogo a “Un gran escritor muy agradecido”, con la importante salvedad de que los efectos de la noche, aquí, son benéficos mientras que la oscuridad, en el otro cuento, es el reino de la tristeza y la confusión—. Como si esto no fuese suficiente para su ejercicio reflexivo, el personaje se sume en *otra oscuridad* más profunda:

Así, cerré los ojos, como para cubrirme con una alcoba más reservada, y entonces sentí que el espacio me apretaba. Y otra cosa todavía más profunda: que el tiempo iba pasando. E inmediatamente, a modo de relámpago, se me aclaró que he sido lamentable, inmensamente tonto, echándole la culpa de no poder definir el tiempo a ese clavito que a manera de ensueño veo flotar en el aire (p. 117).

¹⁹⁷ El acto de lograr una mejoría en la vista por medio del uso de anteojos aparece ya en el inicio de “Santa Teresa” (p. 13). Lo vimos. Nuevamente, se usa esta imagen como recurso para expresar la comprensión de un asunto. En el primer relato del libro se habla de poder ver mejor el entorno y así descifrarlo. Aquí se expresa la claridad de conciencia, el entendimiento de una cuestión.

El escritor baja los párpados y obtiene la concentración necesaria para comprender el asunto que le interesa. Gracias a la segunda oscuridad —más luminosa porque estimula la reflexión— y al apartamiento que comportan tanto la noche como el cerrar los ojos, llega la claridad “a modo de relámpago”. Súbitamente. Quizá de forma estruendosa, metafóricamente hablando. El personaje se encierra en sí mismo y presta atención a imágenes e ideas que le permiten profundizar su meditación¹⁹⁸.

Conducido por ese chispazo interior que halla en la doble oscuridad, el protagonista descubre que el clavo que antes representó “todas sus desdichas” es el símbolo del tiempo o, mejor, del tiempo detenido, fijo. Establece una nueva relación con la pequeña pieza metálica: la conceptualiza como el centro mismo de la creación. Tiene lugar un nuevo “relámpago de significado”. El clavo escenifica un punto mínimo del cual irradia no sólo la inspiración para esa idea sobre el tiempo que ha de “salvarle” de la nadería, *sino el conocimiento*: la puesta en claro de su idea sobre el tiempo.

Pero, ¿por qué el clavo simboliza al tiempo? ¿Cómo puede llevar esa imagen del clavito volando a una definición sobre aquél? Hay un sutil proceso de asimilación entre el tiempo y el clavito. Recuérdese que la diminuta herramienta se halla incrustada en un muro. Así, desde la perspectiva visual, aquella parece flotar. Suspendida en el aire, es análoga al tiempo, pues hay un dicho popular que versa: “el tiempo vuela”. Pasa tan rápido que simula volar.

De la frase ‘el tiempo vuela’, el personaje recupera la anfibología del verbo. Volar: mantenerse en el aire; volar: avanzar rápidamente¹⁹⁹. Así, tiempo y clavo están en el aire figuradamente. Ambos parecen volar; el primero porque de esa forma lo dicta la frase paremiológica en sentido literal, el

¹⁹⁸ . A este respecto, George Steiner se permite una licencia poética muy adecuada para la cuestión cuando se refiere a Heráclito y Píndaro: “los relámpagos de significado se originan en las tinieblas”. *La poesía del pensamiento, op. cit.*, p. 101.

¹⁹⁹ “1. *intr.* Ir o moverse por el aire, sosteniéndose con las alas. [...] 3. *intr.* Dicho de una cosa: Elevarse en el aire y moverse algún tiempo por él. 4. *intr.* Caminar o ir con gran prisa y aceleración”. Real Academia Española, *Diccionario de la Real Academia Española*, <http://lema.rae.es/drae/>, consultado el 9 de noviembre, 2014, s. v. VOLAR.

segundo porque así parece a la vista. Se juega con una exégesis al pie de la letra y con lo evidente. La analogía se desarrolla:

Y dije: nadie puede fijarse en lo que pasa, al menos con la misma precisión con que se observa lo que está detenido. Para ver bien las cosas es necesario que estén quietas, no volando. He aquí la razón de que no puedan y de que ni yo mismo haya podido definir el tiempo. No podía yo conocerlo, no debido al clavito, *sino* porque *el tiempo vuela y no deja de volar*.

De este modo era como yo casi tenía resuelto mi problema.

Y pensé en las dos maneras como se mira un caminante, según que el que lo mira esté sentado o que también camine (pp. 117-118; el énfasis es mío).

Aquí se invierte el proceso discursivo descrito antes. Primero se expresa una imposibilidad: nadie puede definir el tiempo. Luego se usa al adversativo ‘sino’ para introducir la frase que resuelve tal cuita: la fijeza visual del clavo (que le hace ver como suspendido en el aire) es lo que deviene en el conocimiento del tiempo. Contemplar a la mínima pieza metálica le da al personaje lo que busca, el concepto del tiempo: como es imposible detener el tiempo, hay que moverse con él (más bien detrás de él) para conocerlo y así definirlo. Un clavito en el aire: el tiempo.

La supuesta distracción que causa el clavo se deja del lado en favor de su relación con el tiempo. Era necesario encontrar ese vínculo para (re)valorarlo como emblema tanto temporal cuanto intelectual. Y, ¿cuál es el concepto de tiempo que se obtiene de tal ejercicio nocturno, contemplativo e introspectivo? ¿Existe una definición detrás de los procedimientos narrativos descritos o sólo se juega con la representación de un proceso intelectual? ¿Se resuelve la discordia entre intención y concreción?

Para responder, revísense las acciones mentales. El personaje escritor explica su “método”: “Yo podría investigar al tiempo nada más con ponerme en movimiento e ir, mientras fuera necesario, un poquito, un poquito tras él. Santo Dios, exclamé, te doy rendidas gracias porque me has iluminado. Ahora ya podré morir y la gente no dirá que yo no era profundo” (p. 118). Aquí hay ecos del relativismo, pues según esta corriente de pensamiento, cualquier concepto —salvo el de la luz—

depende del observador. El protagonista, jocosamente relativista, pretende seguir el tiempo y así conocerlo hasta establecer una noción.

El tiempo, según la coherencia interna del cuento, es algo que pasa y que implica la duración de los entes sometidos a modificación o variación. Está en constante movimiento y altera los cuerpos. Para estudiarlo, es necesario, entonces, fijarlo. Pero la táctica se queda sólo en la teoría. ¿Cómo definir el tiempo desde la práctica del movimiento? Hay entonces un delicado y perspicaz procedimiento discursivo: la propuesta “metodológica” es casi un silogismo. A saber: el tiempo se mueve o vuela (primera semi-premisa), el personaje-narrador también se mueve (es decir, “anda en el tiempo”, p. 113; segunda semi-premisa), por lo tanto, el personaje-narrador conoce el tiempo (semi-conclusión)²⁰⁰.

En ese orden de ideas, poco hay para poner en duda el “método” del anónimo protagonista. El tiempo, según se infiere del proceso mental del narrador, es un ente que se mueve con velocidad y que se halla en el aire. Por eso únicamente con ponerse en movimiento y estudiarlo en su misma condición (como se dijo antes) podrá definírsele.

La cuestión está resuelta. El clavito lo ejemplifica y por tanto lo evidencia. Pero la práctica es otro tenor, porque, recordemos, el tiempo vuela porque así lo dice el sentido literal de un adagio, pero no es así empíricamente: ¿cómo se mueve el tiempo? ¿Cómo imitarlo? ¿Cómo seguirlo? El plan es impracticable. Y, sin embargo, no podemos negar que el semi-silogismo se afirma como un juego

²⁰⁰ En el cuento mismo se hace una parodia de la construcción silogística: “Lo barato, Severo mío, lo barato cuesta caro [...]. No se trata de una paradoja bizantina, de una discusión santotomista de aquellas que para desarrollar nuestras incipientes vocaciones dialécticas solían proponernos en el seminario: Lo barato es raro/ Lo raro es caro/ luego Lo barato es caro” (pp. 113-114). Tal negación o burla del procedimiento silogístico —por medio del cual se puede hacer pasar casi cualquier cosa por cierta— funciona para sostener que el dicho “lo barato sale caro” es comprobable en la “práctica” (una práctica dentro de una ficción) y no por medio de enunciados. Al respecto, CARLOS VAZ FERREIRA demuestra la falibilidad de las estructuras silogísticas: “Admitida una cuestión absurda, como les decía, nada es más fácil que demostrar aparentemente que una de las dos tesis es verdadera. [...] Casi toda la metafísica, casi toda la filosofía tradicional, es, tal vez, un vasto ejemplo, una inmensa ilustración del paralogismo [...]. La gran mayoría de las demostraciones clásicas de las tesis metafísicas son un caso de esta falacia, pues consisten en admitir una tesis y darla por probada con la demostración de que la tesis contraria nos lleva a absurdos, a contradicciones, a inconsecuencias o a imposibilidades, sin tener en cuenta que posiblemente las dos tesis están en el mismo caso”. *Lógica viva: moral para intelectuales*, prólogo de Manuel Claps, cronología de Sara Vaz Ferreira, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979, pp. 73-74.

sugerente. Hay que seguir al personaje en sus cabriolas mentales. Ése es un hecho estético y, como tal, lo proseguimos para ver a dónde nos lleva. Adelante se expone una interpretación de esto.

Es curioso, además, que el irónico logro conduzca inmediatamente al personaje a pensar en que se le calificará de profundo. La última expresión de la cita sitúa de nuevo a la opinión lectora como una urgencia. Hernández escribe socarronamente sobre la discordia entre lo proyectado y lo cumplido, pero también sobre la divergencia entre lo que un autor cree sobre sí mismo, sus aptitudes, y el juicio del público (conflicto expuesto desde muy diferentes coordenadas en el inicio de este capítulo y en el análisis de “Un gran escritor muy bien agradecido”). El personaje de “Un clavito en el aire” abriga la esperanza de alcanzar la inmortalidad del escritor trascendente y que a partir de su aparente hondura sus palabras sobrevivan no sólo a su propia muerte, sino a los años venideros. Mas téngase muy en cuenta que la historia que dicho personaje intenta crear no se concreta. Se impone la ironía como norma. El personaje batalla contra la nadería buscando profundidad, pero ¿la alcanza? ¿Consigue su supuesto objetivo? ¿Es posible que “Un clavito en el aire” sea un paso en falso, una compleja broma?

El (irónico) batallar del pensamiento y el arte

Se lea en clave lúdica o no, hay digresiones que dan indicios de que el personaje no se dirige al fracaso. Al ahondar sobre la tensión ‘intención/concreción’, el personaje estudia su quehacer literario con cuidado y define, desde su perspectiva, al arte literario. Digresión en la cual se proporciona una tesis que vincula pensamiento y escritura:

Y que Dios me libre de acudir a los sentidos figurados y a las significaciones cambiadas; el ala de una mosca [*sic*] no me gusta hacer diversión la santidad de las palabras, tiritas de ropa con que vestimos nuestros pensamientos invisibles para conseguir la bienaventuranza de que nos los vean. El arte es como una sastrería de un sastre cuya única virtud ha de consistir en dar a cada pensamiento su vestido propio. Lo demás es torcido (p. 114)²⁰¹.

²⁰¹ Se tiene la conjetura de que algo falta entre la imagen “el ala de una mosca” y la locución “no me gusta hacer diversión la santidad de las palabras”. La sintaxis no es correcta y Hernández no cometía tales errores. La imagen no cuenta con un predicado. Se revisaron las ediciones posteriores y en ellas se conserva tal lección. Desafortunadamente, entre los

Detrás de la primera afirmación de la cita hay una carga irónica importante, ya que, recuérdese, es precisamente el “sentido figurado” de la frase ‘el tiempo vuela’, en consonancia con el literal, lo que permite construir un significado de tiempo. Asimismo, la representación ‘clavo= desgracia o distracción’ cambia a ‘clavo=símbolo del tiempo (o símbolo de lo que hay que hacer con el tiempo: fijarlo)’. Sin el sentido figurado que irónicamente se niega en el pasaje y el cambio de significaciones, el mismo personaje no hubiera rozado el éxito argumentativo e intelectual.

De la misma forma, la aparente postura de no “hacer diversión la santidad de las palabras” confiere una suerte de respeto juguetón por éstas, pues desde *Tachas* Efrén Hernández juega con esa “sacralidad” verbal. De forma que la mención de las “tiritas de ropa” y el símil ‘arte/sastrería’ se refiere a proporcionar una suerte de visualidad, de materialidad, a los pensamientos, pero siempre desde una óptica lúdica. Llama la atención que el dar a conocer una idea sea considerado como una “bienaventuranza”. La comunicación es, para el personaje, una fortuna. Ahí juega la urgencia irónica antes mencionada de ser comprendido, de ser tomado como alguien profundo. Hay que dar a cada pensamiento una expresión adecuada, nos dice veladamente el protagonista. “Lo demás es torcido”, añade socarrón.

Cualquier otra intención que no sea exteriorizar una idea con fidelidad a lo que se piense, dice el personaje, está de sobra. De nuevo se nos sitúa en la relación ‘idea-palabra’, sólo que el personaje escritor del relato jamás plasma sus pensamientos en el texto que desarrolla al interior de la historia, he ahí la broma. Acaso tenemos el relato sobre su pérdida. Eso que podríamos interpretar como un fracaso simboliza un puente roto entre pensamiento y escritura (una ironía más). Sin embargo, para ahondar en tal separación, tiene lugar un procedimiento diciente: la convivencia y entendimiento de dos dichos populares.

varios mecanoscritos y manuscritos que hay en el archivo del autor, no se conserva el de “Un clavito en el aire”, lo cual no permite revisar si ahí se halla la parte que, parece, falta. Como sea, la dinámica entre idea y palabra se conserva y la imagen convoca una perspectiva microscópica.

Una construcción paremiológica

En el *corpus* de estudio, la importancia de las frases paremiológicas es vasta. No hay un solo relato hernandiano en que los dichos populares y las frases hechas estén ausentes. El cuento que aquí analizo es la radicalización de este rasgo perenne en la prosa del autor de *Casi sin rozar el mundo*. Mi postura al respecto es que Hernández reconoció la sabiduría popular y consideraba las tradiciones de sentencias culta y popular (es decir, la heredada del pasado grecolatino y la de su contexto mexicano) como cúmulos de conocimientos. “Un clavito en el aire” lo demuestra²⁰².

En sentido estricto, el relato tiene una estructura circular. Abre y cierra con el dicho popular “*Lo barato cuesta caro*” (en cursivas en ambos casos, pp. 113 y 119). El cuento desarrolla la demostración de tal refrán cuando se explica que el oyamel de la puerta devendrá en la pérdida del “cuento tan extraordinario como no se escribió nunca ninguno” (p. 114).

Pero Hernández pone en diálogo ese adagio con otro al analogar al clavito —que parece flotar— con el tiempo. Así, ‘el tiempo vuela’. La duración de las cosas y la pieza metálica parecen estar siempre en el aire. Con tal (des)virtualización del segundo adagio, el personaje roza el “éxito” discursivo, hecho que le emociona. Entonces se palmea la cabeza y hace que caiga su sombrero (se encuentra escribiendo en una especie de tapanco) y provoca, entonces, una irónica encrucijada en cuanto asocia la “idea más profunda” con su sombrero: “perdía por esta vez la idea más profunda que se haya podido imaginar, o iba por [su] sombrero” (p. 118). Acto seguido entra a su habitación una ráfaga de viento

²⁰² Sabemos que una de las fuentes literarias más importantes para Efrén Hernández es el *Quijote*; con respecto al uso de dichos populares o refranes convienen las palabras de NIEVES RODRÍGUEZ VALLE: “Antes de que Erasmo publicara los *Adagia*, tanto el uso literario de los refranes en la literatura medieval española —incluida la *Celestina*—, como el ejercicio de traducir y glosar adagios latinos y refranes romances estaba ya establecido. [...] Hay, por lo tanto, a grandes rasgos, dos tendencias: el interés en demostrar que la «sabiduría popular» provenía de las fuentes cultas hebreas y greco-latinas, y el interés por el lenguaje, así como por intentar entender el uso popular. Cervantes, a mi parecer, entendía la paremiología desde la segunda tendencia”. Piénsese en el Hernández —que lee y asimila para su propia obra la prosa cervantina— en la siguiente cita: “Cervantes nos muestra cómo los refranes se incorporan al repertorio de sus personajes, hace que ellos los definan, los interpreten a veces por su sentido literal, no metafórico, teoricen sobre ellos, juzguen su utilización, los glosen y los ensarten”. *Poética de los refranes del Quijote*, tesis de doctorado, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 34-35.

por la puerta que por ser “de palo barato” (p. 119) se ha fisurado a causa de abruptos cambios de temperatura:

Y el diablo que no se duerme nunca por no perder una ocasión de hacer el mal o de robar el bien al género humano, trajo el puñado de aire más helado que se encontró en la comarca, y en un soplo de viento me lo envió por la rendija que el calor y la humedad hicieron en la puerta, me lo atinó en la parte posterior de la cabeza, y sin ser yo ya más el dueño de mis actos, con la velocidad del tiempo bajé por mi sombrero, me lo puse y traté de volver a enmimismarme. Pero en esto vino otro más diablo, vió que el sombrero tiene un agujero, trajo más aire y por la rendija de la puerta de mi corazón y el agujero del sombrero, lo introdujo (pp. 118-119)²⁰³.

Después de la travesura del diablo (prosopopeya del viento frío), el narrador se afana en buscar un tapón para el agujero de su bonete y se distrae, olvidando así la definición del tiempo: “De esta manera, Severiano mío de mi alma, se ha perdido malograda la idea más profunda que se haya podido imaginar. La puerta, ¿no se te ha olvidado? la puerta es de palo barato. Es decir, *lo barato cuesta caro*” (p. 119). Irónicamente, la pérdida no es sólo para el protagonista (su espíritu intelectual es “quebrantado” por el despiste), sino también para “el género humano”: con una impronta jovial, hemos

²⁰³ En este cuento la prosopopeya es un recurso usado con frecuencia. Tenemos al diablo del viento en la cita anterior, pero antes aparece la temperatura calurosa que se despidе “semejante al amigo que parte”, que “quiebra una costilla” con su potente abrazo (metáfora ésta para expresar el tremendo calor). Esa temperatura personificada acaba por “romper” no sólo el buen humor del protagonista (“nuestro espíritu”, dice), sino también le raja la puerta de madera barata y revienta “el termómetro” (p. 113). Asimismo, aparece un gallo que desea las buenas noches. *Idem*. Si bien el narrador y Severiano se acompañan mutuamente, también hay un cierto aire de fábula con base en la atribución de acciones humanas a elementos abstractos. En otro tenor, en la tradición de las letras hispanoamericanas, MACEDONIO FERNÁNDEZ en *Museo de la Novela de la Eterna* (publicada en 1974, pero escrita a partir de 1922, según Nélida Salvador) también problematiza la tensión entre lo que se quiere decir (una suerte de proyecto del autor) y lo que se dice (lo que llega a comunicarse al lector) en varios de los textos que componen los “Apéndices” del *Museo*. Interesa particularmente la problematización en “Lo que nace y lo que muere”: obsérvese que el viento también hace de las suyas en el proceso de creación de este texto: “Es cierto que he corrido el riesgo de confundir alguna vez lo malo que debí pensar para *Adriana Buenos Aires* con lo bueno que no acababa de ocurrírseme para la *Novela de la Eterna* y *Dulce-Persona*; pero es cuestión de que el lector colabore y las desconfunda [*sic*]... A veces me encontré perplejo, cuando el viento hizo volar los manuscritos, porque sabéis que escribía por día una página de cada, y no sabía tal página a cuál correspondía”. Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna*, edición crítica de Ana Camblong y Adolfo de Obieta (coordinadores), ALLCA XX: Université de París-FCE, Madrid, 1993, pp. 267-268. FELISBERTO HERNÁNDEZ, otro escritor “raro” (en opinión de Ángel Rama), también se ocupa de dicha tensión: “Tendré que escribir muchas cosas sobre las cuales sé poco y hasta me parece que la impenetrabilidad es una cualidad intrínseca de ellas [...] Pero no creo que solamente deba escribir sobre lo que sé, sino también sobre lo otro”. *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), Arca, Montevideo, 1966, p. 5. La reflexión sobre el acto de escribir y la mente llega hasta la actualidad en las letras mexicanas con SALVADOR ELIZONDO en *El grafógrafo* (1972): “Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo”. Dicho sea de paso, este autor, en “Ambystoma Trigrinum”, explica sobre la digresión —tema central en estas páginas—: “En la digresión no está la esencia, sino la vida de la prosa”. Lo cual se puede interpretar así: si bien la digresión no es la cualidad *sine qua non* de la prosa, sí es un aspecto que le dota de arte, de materialidad, de goce o de similitud con la experiencia del mundo empírico. Salvador Elizondo, *El grafógrafo*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 9 y p. 27, respectivamente.

sido privados del cuento “sin límites” que contenía la “más profunda” definición del tiempo “que se haya podido imaginar”. Lo barato nos ha costado caro, evidentemente.

Efrén Hernández no sólo refuerza su discurso con la autoridad que brindan los refranes (difícilmente podemos refutarlos), también actualiza sus significados. Bromea y cavila. El uso literal de “el tiempo vuela” lo confirma. Quizá es un juego lo que el autor ahí plantea, pero lo cierto es que tiene lugar una renovación del adagio. Éste se toma desde una perspectiva nada convencional y se adecúa a las jocosas ideas que en el cuento tienen lugar.

Hernández, con tal ejercicio, demuestra cómo esos dichos populares se adaptan a los más diversos planos. En este caso están en contacto con la filosofía, con lo lúdico, con la literatura. Y funcionan, porque luego de la lectura del cuento en su totalidad no cabe duda de que “lo barato cuesta caro” y de que “el tiempo vuela”. El *sistema* que el autor construyó con base en ambas frases paremiológicas mueve a risa, pero también demuestra la eficiencia del discurso popular. El escritor pone a prueba la valía discursiva de ambas locuciones y éstas resisten sin aparentes problemas. Aunque ni la potestad discursiva de los dichos populares podrá salvar al personaje de su obvio descalabro: no olvidemos que la historia pretendida jamás se realiza.

El mérito del fracaso

En suma, ni el “método” para definir al tiempo ni la misma narración tendrán los éxitos esperados por el protagonista. Ocurren hechos que impiden lo uno y lo otro. Sin embargo, el relato que resulta finalmente de sus disquisiciones es exitoso²⁰⁴. Quizá esa lectura subestime el ejercicio de reflexión que aquí se presenta. Se explicó ya que hay una tensión entre el querer decir y la escritura. Esa tensión es

²⁰⁴ Nuevamente es innegable una relación de Hernández con Macedonio Fernández: como en varios de los “prólogos” de la novela que nunca llega en el *Museo*, en “Un clavito en el aire” se privilegia el “pensar”, es decir, la reflexión sobre la escritura y no la “historia” propiamente. Ambos autores reconocen en la escritura un arte del “pensar”. Como explica WALTRAUT FLAMMERSFELD: “Escribir es, por lo tanto, «pensamiento a la vista», y la escritura «refleja el estilo de pensar»”. “Pensamiento y pensar de Macedonio Fernández”, en Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la eterna*, Ana Camblong y Adolfo de Obieta, coordinadores, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1996, p. 396.

acaso lo más relevante del relato, pues interpretada como el centro del cuento señala al error, a la falla y a la pérdida como algo digno de contar, como un paso *necesario* para el conocimiento.

En el laboratorio narrativo de Hernández, en este caso, nace un Frankenstein. Se cuenta un fracaso, pero al ponerse en palabras, al arrojar luz al experimento fallido, se manifiesta un mérito. ¿Cuál? El del error. A veces nos olvidamos de que el conocimiento se construye más por errores que por aciertos. Un éxito cognitivo se sostiene sobre múltiples errores. La negación total tanto del concepto del tiempo como de la historia más grande jamás contada es un intento, un ensayo que se practica en el centro de experimentación hernandiano. Los resultados no son los idealizados, ¿y por eso es un acto estético fallido?

No. El protagonista nos muestra que, como escribe el filósofo uruguayo Carlos Vaz Ferreira, “ser un buen pensador es más difícil de lo que a primera vista parece, porque no sólo hay que defenderse de las soluciones: hay que defenderse hasta de las cuestiones, de los mismos problemas de los enunciados”²⁰⁵ o de los detrimentos cotidianos (muy presentes éstos en la poética hernandiana). El trabajo con la frase ‘el tiempo vuela’ lo evidencia. Es un *indicio* de la dificultad o, más bien, de lo bella y productiva que puede ser la dificultad.

“Un clavito en el aire” representa lo no-preciso, la falibilidad de las empresas literarias como medios de conocimiento, como *gesto* estético e intelectual: los beneficios del error y sus mecanismos. Nos muestra que no siempre se cuenta con un sistema infalible de creación o de pensamiento; a veces sólo se tienen casos, ideas e imágenes (el clavito en el aire es un eficaz ejemplo) para estudiar.

Quizá el autor se refiere al carácter performativo de la literatura. La creación como una práctica puesta en clave cotidiana, ordinaria. Es lo que nos acerca al querer decir hernandiano. La *ejecución* de la escritura y del pensamiento como punto a observar y a experimentar. Al mostrarnos su fracaso

²⁰⁵ Vaz Ferreira, *Lógica viva*, *op. cit.*, p. 72.

literario e intelectual —es decir, lo caro que es lo barato—, el narrador nos dice que no lo comprendemos todo, que ignoramos y en este caso pone un ejemplo eficaz, que es el tiempo.

En esta lectura, las cuitas cotidianas del viento, del sombrero que vuela, de la distracción con un clavito, suponen quizá símbolos de la imposibilidad del ser humano de aprehenderlo todo porque hay condiciones comunes y frecuentes que complican o estorban la reflexión. En pocas palabras, los elementos del cuento apuntados nos hacen conscientes de la falibilidad, de la fragilidad del pensamiento. Éste se pierde con facilidad frente a los problemas ordinarios.

Asimismo, dentro del supuesto fallo, se nos presentan los peligros de la profundidad, rasgo tan anhelado por el narrador-personaje: “Podemos representarnos al conocimiento humano como un mar, cuya superficie es muy fácil ver y describir. Debajo de esta superficie, la visión se va haciendo, naturalmente, cada vez menos clara, hasta que, en una región profunda, ya no se ve, se entrevé solamente (y, en esta región más profunda, dejará de verse del todo)”²⁰⁶.

En “Un clavito en el aire”, entonces, no hay una falla (como se sugirió a lo largo de este estudio), sino la inspección de una *profundidad borrosa* que complejiza el discurso. La misma mención repetida de esa cualidad en el cuento sugiere una visión acaso borrosa, un tanteo. La digresión, en este relato, escenifica lo entrevisto, lo que “ya no se ve” claramente. Dice Vaz Ferreira que cuando profundizamos en ciertas cuestiones —pensemos en el tiempo— “Pensamos con justeza: pensamos con muchas ideas, equilibrándolas según los casos”; “las ideas juegan y se combinan”²⁰⁷. Ese juego y esa combinación, en la prosa hernandiana, tienen lugar por medio de la digresión. Este cuento lo muestra. Hernández adopta la forma narrativa. Mérito en nada menor, aunque un tanto confuso y difícil de seguir. Lo cierto es que al manifestar la confusión, la distracción, el fallo, la empresa malograda, Hernández fermenta nuestra urgencia de saber, de conocer. Señala que hay historias “extraordinarias” por leer, que hay

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 76.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 80.

conceptos y abstracciones aún desconocidos, no definidos. Vaz Ferreira propone que lo desconocido es algo que espuelea el intelecto; esa sugerencia parece estar detrás de la organización argumentativa de “Un clavito en el aire”:

Del mismo modo que el organismo parece necesitar sustancias no totalmente digeribles, así también parece que el espíritu necesita, como un fermento, lo parcialmente inteligible. No todo debe ser totalmente inteligible: es bueno que haya algo que no se entienda completamente: que subsista el esfuerzo, que subsista la penetración. Esta idea es indudablemente una idea buena. [...] Y si se nos habla, por ejemplo de la enseñanza de la literatura, diremos: «Aquí, sí; éste es el momento: evitemos presentarlo todo digerido, todo preparado, simplificado en algún texto pequeño, fácil, con definiciones simplistas y casilleros»²⁰⁸.

Efrén Hernández, con el último cuento de *El Señor de Palo*, dice implícitamente “Aquí, éste es el momento”, y rehúye la construcción de un discurso digerido y simplificado. No es ésa la empresa; todo lo contrario. Presenta, quizá, lo que para él debería ser la literatura: una sastrería donde las ideas se prueban diversos trajes, donde se desarrolla el *cómo* del discurso (o de la ausencia de éste). Revela la duda, el fracaso. Entonces, nos muestra un *querer decir*, paso previo al decir que da primacía al intento, al deseo de expresarse y de ser reconocido por ello. Puede concluirse que en ese aparente fracaso quizá aparece un híbrido entre literatura y filosofía. Ambas, quizá se renuevan o, como propone Vaz Ferreira, “nacén, sencillamente”:

Y pensaba yo que la filosofía será completamente distinta, habrá nacido de nuevo —o *habrá nacido, sencillamente*—, el día en que los filósofos sepan darnos toda su alma, todo lo que piensan y hasta todo lo que sienten, todo lo que psiquean, diré, para emplear un verbo más comprensivo. Imagínense ustedes que un Kant no nos hubiera dado solamente su sistematización; imagínense que pudiéramos hoy saber, no sólo de las divisiones que hizo Kant, cómo separó el espíritu en compartimientos, cómo puso tabiques y cómo dijo que A era esto, que B era lo otro y que C se dividía en primero, segundo y tercero, sino que hubiéramos sabido lo que Kant dudaba, y lo que Kant ignoraba; y, sobre todo, cómo ignoraba: cuán provechoso sería esto, para fermento pensante²⁰⁹.

Por medio del tanteo narrativo de Hernández —con su pensar nocturno y su aislamiento en la oscuridad al cerrar los ojos, con las prosopopeyas, las digresiones, sus sondeos en las enseñanzas

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 81.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 88. El énfasis es mío.

paremiológicas, con sus anáforas y su estructura circular, con sus juegos sobre asuntos serios, mas sobre todo con sus quebrantos simulados— se nos presenta un personaje escritor e intelectual. Se simula lo que siente: la aspiración estético-intelectual, la vacilación, lo que se ignora, el miedo al fracaso, la frustración de no ser valorado como un pensador profundo. En suma, se reproduce el descalabro mismo al que todo escritor se enfrenta cuando busca poner en palabras lo que se halla en su mente. Pero sobre todo conocemos “cómo se duda” y de qué manera tal duda y tal descalabro “fermentan” al pensamiento. No se puede negar el valor de tal empresa literaria: “que subsista el esfuerzo, que subsista la penetración. Esta idea es indudablemente una idea buena”²¹⁰.

²¹⁰ Vaz Ferreira, *loc. cit.*, p. 81.

IV

CERRAZÓN SOBRE NICOMACO: DIGRESIÓN, MELANCOLÍA, AGUA

Tras encender, yo mismo, los cirios, colgar los lutos y distribuir las flores funerarias, entro en la caja.

[...] Alzo y cierro la tapa.

Ésta es ahora toda mi vida; y éste es ahora mi único sueño.

Efrén Hernández, *Cerrazón sobre Nicomaco*, 1946

IV. 1. La digresión-padecimiento

En los catorce años que median entre la edición de *El Señor de Palo* hasta la publicación de *Cerrazón sobre Nicomaco: Ficción harto doliente*, Efrén Hernández trabajó con ahínco y publicó poemas, cuentos, ensayos, notas²¹¹. Esa práctica no sólo le dio sustento económico, también le ayudó a afianzar aún más la estética que desde el primer volumen de cuentos muestra su profunda originalidad. La *nouvelle* publicada en 1946 ha sido considerada por la crítica como el texto más importante de Efrén Hernández²¹². Respectivamente, Ana García Bergua, Lourdes Franco y Christopher Domínguez la describen como “la obra más acabada”, “quizá la mejor de sus narraciones”, muestra de que “Hernández es un gran narrador”, y aquel último la considera incluso “una ficción brillante”²¹³. Por su parte, Esperanza López Parada toma principalmente este texto como muestra de la estética del guanajuatense y lo cita con regularidad para destacar la extrañeza de esta narrativa²¹⁴.

El “habitante hernandiano” que ya conocemos y que aquí toma por nombre “Nicomaco” (nombre sobre el cual se volverá) está cercado por la negra melancolía, de larga tradición en la cultura occidental, que la escritura catártica del relato intenta desahogar. Las múltiples digresiones sobre el agua, la inteligencia, el desdoblamiento, la pérdida del ser amado, las fantasías mortuorias, van construyendo esta historia de dolor y tristeza. Sin embargo, veremos que el humor no deja de asomarse

²¹¹ Cfr. Capítulo I de esta tesis.

²¹² Curiosamente, Hernández no define este texto como novela corta, *nouvelle*, novela o cuento. Antes bien se pregunta en su “Ficha bibliográfica”, publicada tres años antes de su muerte, cómo denominarlo: “*Cerrazón sobre Nicomaco*, ¿cuento largo, novela corta? Edición del autor, 1946”. *El Popular*, año XVII, 6049, 3 de abril de 1955. Esta duda incita ya a la reflexión y es un guiño al lector, así como el subtítulo de la obra, donde Hernández quiso precisar su esencial carácter: “ficción harto doliente”.

²¹³ ANA GARCÍA BERGUA, “Prólogo a «Tachas» y otros cuentos”, en *Obras completas II, loc. cit.*, p. 558. LOURDES FRANCO BAGNOULS, “Prólogo”, en Efrén Hernández, *Bosquejos, op. cit.*, p. 12. CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL, *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2011)*, Fondo de Cultura Económica, México, p. 248. s. v. EFRÉN HERNÁNDEZ.

²¹⁴ *Cerrazón sobre Nicomaco* le sirve a López Parada para definir a toda la narrativa del escritor como una “larga lista suya de despropósitos” (piénsese en “Un clavito en el aire”) en la cual “aparece, por ejemplo, en persona y obra el filósofo funcionario Nicómaco [sic] Estrellitas, amante de las fuentes, bobo del agua, doliente pensador y afligido hasta ser capaz de deshacerse en llanto”. Esperanza López Parada, *Una mirada al sesgo, op. cit.*, p. 45. Asimismo, López Parada cita la presentación de Nicomaco para explicar que en la prosa hernandiana hallamos con frecuencia “la desorientación”, “la pérdida en el texto vagabundo de su centralidad”. *Ibid.*, p. 50.

en momentos por demás jocosos, pues la melancolía en esta obra tiene una cara doble: risueña y adolorida.

En su *nouvelle*, la prosa híbrida de Hernández, como fue definida en el capítulo II, se despliega en varios registros: desde el contexto verosímil del México posrevolucionario hasta la narración de hechos insólitos en donde asoman situaciones absurdas, y en las cuales no están ausentes las ocurrencias características de otros textos suyos, que recuerdan el mundo kafkiano de la burocracia. El mundo animal de la fábula interactúa con los personajes del relato, pero sin la moraleja que suele acompañar al género.

Narrada primero desde una voz desdoblada entre una tercera y primera persona, que es la que finalmente se impone, la novela corta cuenta retrospectivamente la historia de un pequeño oficinista cuyo mundo íntimo se ve trastocado por las maquinaciones y el clima de sospecha y persecución que caracterizan su esfera laboral. La vida burocrática se relaciona con peripecias insólitas y con la narración de la supuesta infidelidad de la esposa de Nicomaco, en la que lo fantasioso cifrado en la figura del “canguro”, alterna con los celos —un sentimiento, ése sí, muy real— del personaje. El suicidio de su mujer enfrenta al protagonista con su equivocación y la consecuente caída en el “veneno negro” de la melancolía, como se llamó a ese “humor” desde la antigüedad²¹⁵.

²¹⁵ La melancolía (la dolencia y el término) tiene una larga historia y es un tema por demás complejo. Como estudios canónicos, baste mencionar por ahora el texto clásico de Aristóteles, *El hombre de genio y la melancolía*, el ensayo “Duelo y melancolía”, 1915, de Sigmund Freud el estudio abarcador de Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, 1621, el libro de R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, 1964, o más cerca de nosotros Julia Kristeva en *Sol negro: Depresión y melancolía*, 1991, o el estudio de Giorgio Agamben *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, 2006. Según Hipócrates y Aristóteles, la melancolía es uno de los cuatro temperamentos en las teorías fisiológicas de la Antigüedad grecolatina. También es un elemento primordial de la mística para San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Ávila y una visión de mundo según Arthur Schopenhauer y Søren Kierkegaard. Asimismo, es el síntoma principal del *mal du siècle*: el *spleen* de Charles Baudelaire y, por último, una estructura de personalidad y un acervo de exteriorizaciones patológicas examinadas por Sigmund Freud. De gran utilidad para la comprensión del término ‘melancolía’ es el libro que JULIO PREMAT le dedica al tema en la obra de Juan José Saer (*La dicha de Saturno: Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2002). Del mismo modo, JEAN STAROBINSKI, en otro estudio iluminador centrado sobre Baudelaire, explica que “en la cultura de Occidente, durante siglos, la melancolía fue inseparable de la idea que los poetas se hicieron de su propia condición”. Véase: *La mélancolie au miroir: Trois lectures de Baudelaire. Conférences, essais et leçons du Collège de France*, Julliard, Paris, 1989, p. 12 (la traducción es mía). Esta idea puede ser relevante en relación con Hernández, pues el protagonista de su relato explica que ante el dolor

En ese estado “convaleciente”, de gran fragilidad, encerrado en un hospital, el narrador protagonista nos relata la historia de sus pérdidas y de su progresivo hundimiento en una suerte de exilio interior. En esa narración, que le exige volver sobre acontecimientos vividos y discurrir sobre la naturaleza de sus sentimientos, participan elementos destacados del acervo melancólico: la reflexión y el reflejo de su figura en el agua, el ensimismamiento, el dolor espiritual y moral. Se conforma así el cosmos del profundo afligido que obliga al autor a usar sinónimos, metáforas e imágenes claves de la melancolía: el espejo, el llanto, la figura inclinada, la nube negra, el rito mortuario. Pero como ocurre en la producción literaria de Hernández, éstos tienen una alegorización original, muy propia de su mundo ficcional.

El espacio burócrata: la corrupción y lo absurdo

La atmósfera que envuelve toda la narración es el pequeño mundo de la burocracia, un ambiente provechoso para el personaje frecuentemente reflexivo de Hernández —como vimos en el capítulo I— cavile en distintos momentos sobre su dolor, sobre el agua o la inteligencia, también sobre Dios²¹⁶. Contratado en una “H. Dependencia del Ejecutivo”, la mirada irónica del personaje-narrador no tarda en hacerse presente, pues, “al igual que todos los demás de ahí —acéptese este rasgo de sinceridad— no trabajaba”²¹⁷. El personaje abunda en la lúdica descripción de ese ambiente: “no servíamos más que

que le provoca su estado, el único desahogo será la escritura (p. 9). Quizás el escritor mexicano reconoce en la melancolía un espejo, una forma de representarse. Este hecho, como se vio en el capítulo I, es característico de su producción literaria.

²¹⁶ Como hemos visto en otros análisis del presente estudio, las digresiones hernandianas tienden a ir de lo particular a lo universal. En relación con la melancolía y particularmente para esta novela corta, podemos glosar la idea de MARSILIO FICINO quien, en *De Vita Triplici*, explica que la bilis negra empuja al enfermo a buscar en singularidades para luego elevarse a la comprensión de asuntos mayores. Así, veremos que Nicomaco reflexiona sobre sí y de una situación particular llega a reflexiones sobre lo sagrado, específicamente a Dios. *Apud.* CÉSAR GONZÁLEZ OCHOA, “Introducción”, en *Melancolía y Memoria: Reflexiones desde la literatura, la filosofía y la teoría de las artes*, María Herrera Lima, César González Ochoa, Carlos Pereda Failache (eds.), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007, p. 11.

²¹⁷ Efrén Hernández, *Cerrazón sobre Nicomaco: Ficción harto doliente*, Claridad, México, 1946, p. 27. En adelante, cuando cito esta obra, sólo escribo el número de página entre paréntesis. *Nouvelle* editada también en Efrén Hernández, *Obras completas I, op. cit.*, pp. 273- 294. En 2012 se reeditó la versión original por la Universidad Nacional Autónoma de México (Texto al cuidado de GABRIEL ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ y GUADALUPE MARTÍNEZ GIL). Vínculo hacia el texto en formato PDF: [http:// www.lanovelacorta.com/ cerrazon/index.html](http://www.lanovelacorta.com/cerrazon/index.html). Consultado el 22 de marzo de 2015. La novela corta

para hacer difícil, cuando no imposible, la recta administración de los derechos de los inermes y tristes ciudadanos de un país tan bello como sin esperanza” (p. 28). En ese país, nada imaginario sino muy “real”, los burócratas son los enemigos anónimos de la eficiencia²¹⁸. Veremos que en casi cada chiste de la novela se halla escondida una crítica.

Pero no todo en ese espacio se resuelve en ironía, crítica y comentarios jocosos. De igual forma, se toca lo absurdo kafkiano desde varias aristas. El personaje principal se halla prisionero en el mundo servicial de la burocracia, sin horizontes claros, aunque el autor recarga las tintas sobre todo en la corrupción, sin duda un rasgo propio de la cultura política mexicana que se abrió paso en aquellos años posrevolucionarios y que, hay que decirlo, perdura hasta ahora. Los personajes que laboran en la dependencia junto a Nicomaco buscan perenne e indecorosamente el poder, en particular el ministro que se escenifica en el relato²¹⁹.

también se halla compilada en *Obras completas I, op. cit.*, y en Efrén Hernández, *Obras*, edición e introducción de Alí Chumacero, Fondo de Cultura Económica, México, 1965; hubo reediciones sinestésicas de este volumen en 1987 y 2004. Ninguna de las reediciones cuenta con las ilustraciones del autor que se incluyen en la edición que aquí se analiza (1946). Asimismo, se publicó un fragmento de esta novela en la revista *América*, diciembre de 1945.

²¹⁸ CARLOS MONSIVÁIS expone así la relación cultura-burocracia en la época posterior a la Revolución Mexicana (ello con base, concretamente, en el grupo de los Contemporáneos: “El dilema es intenso: ¿cómo soportar una sociedad municipal y cómo no reconocer la brillantez de algunos esfuerzos estatales, cómo experimentar a la sombra de gobernantes más bien inmunes a la lectura, cómo verificar los nuevos sentimientos con técnicas ya gastadas, cómo no aceptar y cómo no alarmarse ante regímenes cuyos primeros heraldos son militarotes y abogados y empresarios de mentalidades pretenciosas o rústicas depredadoras?”. *La cultura mexicana en el siglo XX*, edición preparada por Eugenia Huerta, El Colegio de México, México, 2010, pp. 177-178. Quizá ese clima ambivalente, esa necesidad y repulsión por la burocracia llevan a Hernández a situar su narración en ese espacio, pues explica Monsiváis que “en materia cultural, por lo menos hasta 1980, el Estado es simplemente todo, y los Contemporáneos [también Hernández] aceptan las seguridades laborales primero y, después, según las preferencias y las oportunidades de trabajo, admiten o rechazan las simplificaciones ideológicas”. *Ibid.*, p. 178. Es claro que Hernández mantuvo una postura crítica y a la vez alegre y el resultado es la descripción citada del ambiente oficinesco en su novela. En la tesis de maestría de Jaqueline Colín hallamos un testimonio de Juan Rulfo acerca del Efrén Hernández burócrata: “De Efrén Hernández conservo infinidad de recuerdos. El más lejano es el de una *pequeña figura sentada en un pequeño escritorio en una de las oficinas del archivo de la Secretaría de Gobernación*. Era la época del cardenismo en que la burocracia se movía constantemente: se bajaba a la última categoría o venía el cese general”. *Apud*. Colín Sandoval, tesis citada, p. 164. El énfasis es mío. Adopta entonces un tinte autoficcional el pequeño burócrata que protagoniza esta novela corta.

²¹⁹ En una carta a Felice Bauer, FRANZ KAFKA expresa la opresión de la oficina y la define como componente de una pinza anímica que forman a la vez este ambiente laboral y la literatura: “Entre el escribir y la oficina me están triturando”. Y continúa: “la literatura y la oficina se excluyen mutuamente... de modo que no hace uno sino ir de arriba abajo, y el resultado no puede ser otro que el desgarramiento”. Franz Kafka, *Cartas a Felice Bauer, apud*. MARTÍN HOPENHAYN, *¿Por qué Kafka? Poder, mala conciencia y literatura*, Paidós, Buenos Aires, 2000, p. 68. El “desgarramiento” que destaca Kafka aparece también en *Cerrazón*, sólo que en esta novela tal sentimiento es provocado por prácticas viciosas como el soborno, el escarnio público y el fraude. ROSARIO CASTELLANOS aprecia este nexo entre Hernández y Kafka cuando explica que el

La melancolía interior de Nicomaco encuentra en ese espacio oficinesco adverso y, asimismo, como se verá, absurdo, un eco de su sufrimiento. Jean Starobinski explica que la experiencia afectiva de la melancolía, a menudo dominada por “un sentimiento de gravedad, es inseparable de la representación de un espacio hostil que imposibilita o envisa cualquier tentativa de movimiento y que se convierte en el complemento externo de la gravedad interna”²²⁰.

Dicha melancolía interior también encuentra correspondencia en el paisaje urbano en que se mueve el personaje. Una de las imágenes más recurrentes de la alienación melancólica, en la modernidad, es la del hombre solitario en medio de las grandes urbes. Nicomaco pasea siempre solo por la Ciudad de México bajo espesas nubes negras; se parece al *flâneur*, figura que manifiesta el tedio, la molestia y la ociosidad del sujeto moderno: su *spleen* puede verse como una expresión de la melancolía, quizá la más representativa de esa dolencia.

Asimismo, en el alienante mundo de Nicomaco surgen diligencias imposibles, como cuando se le encarga una misión “patriótica, vital” (p. 31) que consiste en llevar un paquete a cuatro destinatarios anónimos cuya dirección es desconocida... Para cumplir con esas tareas imposibles, Nicomaco realiza proezas insólitas: por la premura e importancia que tiene el encargo mencionado, el mensajero se ve obligado a volar literalmente en pro de la presteza hacia un rumbo desconocido. Y por si eso fuera poco, el narrador protagonista tiene la capacidad de convertirse en agua (un elemento vital al cual se destina la primera larga digresión de la novela), un rasgo central de la exégesis ya que adquiere valores

primero observa un mundo “de instituciones tan inoperantes como agobiadoras sobre las que ya Kafka había lanzado una larga mirada con sus enormes ojos de enfermo”. Rosario Castellanos, “La obra literaria de Efrén Hernández”, en Efrén Hernández, *Obras completas II, op. cit.*, p. 503. Los adjetivos no pueden ser más exactos: tanto dentro del relato cuanto en el contexto en que el escritor mexicano creó su novela, las instituciones resultan ineficaces y atosigan a quien entre en contacto con ellas.

²²⁰ *La mélancolie au miroir, op. cit.*, p. 41 (la traducción es mía).

figurativos²²¹. El cruce de la esfera oficinesca con la íntima, que es la que provoca la sospecha de infidelidad y el drama personal de Nicomaco, tiene asimismo sorprendentes resonancias kafkianas.

El personaje se representa perdido espiritualmente: carece de fe en sí mismo y en quienes lo rodean y esta caracterización le sirve a Hernández para establecer dinámicas entre lo insólito y lo “real”. A partir de esta oscilación entre lo habitual y lo extraño, el mundo que se construye se sostiene sobre diadas, porque el pequeño oficinista no muestra una visión de mundo que se decante por certezas; ésta, más bien, se aprecia escindida. Esas relaciones duales entre componentes contienen claves de interpretación: todos los elementos relevantes poseen un correspondiente que frecuentemente es su contrario: la locura y la razón, la melancolía y el júbilo, lo fantasioso y lo convencional, la luz y la oscuridad, etcétera. Ese cosmos de elementos enfrentados y las singulares circunstancias que victimizan al protagonista lo obligan a reflexionar sobre su suerte en luminosas digresiones, en las cuales alterna, como siempre en la narrativa de Hernández, lo reflexivo con lo anecdótico.

De la misma manera, aparece el humor característico de Hernández que se filtra en la narración de lo trágico y doloroso y que puede tener incluso connotaciones crueles. En ese sentido, Nicomaco puede simbolizarse tanto con Jano —el dios romano de dos caras— como con las máscaras gemelas que simbolizan al teatro o la sátira (una risueña, otra afligida: Demócrito de Abdera y Heráclito de Efeso, respectivamente²²²): a la vez que el personaje cuenta sus desgracias, la posible infidelidad de su esposa con un rival del reino animal, un canguro, el suicidio de su jefe y la intimidación con que lo persiguen

²²¹ En esto, Nicomaco recuerda, tomando reservas y distancias, a Gregorio Samsa, el protagonista de *La metamorfosis* (*Die Verwandlung*, 1915) que se transforma en un insecto después de una noche de sueños inquietos, y que también sufre en su trabajo. Sobre la relación de esta narración hernandiana con la obra de Kafka, Ana García Bergua apunta: “Es muy posible que *Cerrazón sobre Nicomaco* [...] sea la obra más acabada de Efrén Hernández; en ella respira Kafka, como lo señala [Christopher] Domínguez: al igual que ocurre en la obra de este enorme escritor [Kafka], la angustia y el absurdo en este relato deforman de un modo cómico y a la vez perverso el mundo que habita Nicomaco”. ANA GARCÍA BERGUA, “Prólogo a «Tachas» y otros cuentos”, en *Obras completas II, op. cit.*, p. 558. Algunos autores, como García Bergua, tienden puentes entre Hernández y Kafka, pero ninguno se ocupa de formular realmente una exégesis y mostrar los posibles vínculos.

²²² Con respecto a este tópico, véase el artículo de DAVID PUJANTE “¿Es mejor reír que llorar? Demócrito y Heráclito, dos caras del melancólico sentir”, *Antaria*, vol. 10, 2009, pp. 32-61. Es una rigurosa revisión de ambos personajes a través de la historia tanto literaria cuanto pictórica.

los hombres oscuros y enigmáticos del poder, la vergüenza pública y la inmolación de su amada consorte, propone juegos de palabras, pensamientos y asociaciones en los que no está ausente la ironía. Esta relación ambivalente con el espacio diegético ocasiona que los acontecimientos se relaten con un estilo cómicamente cruel, gracioso pero pérfido, algo que no se aprecia antes en el *corpus* hernandiano, si bien el autor vuelve a mostrar ese característico humor en obras posteriores como *La paloma, el sótano y la torre* o en ciertos dramas como *Casi sin rozar el mundo* (América, 1956). El equilibrio del tono tiene lugar por la sutil convivencia de contrarios: tragedia y humor, tristeza y juego, crueldad y afabilidad.

Tal parece que al escribir su “Ficción harto doliente”, Efrén Hernández se desarrolló como un ajedrecista experto en el “jaque con caballos”, como lo explicara en su novela posterior: “otras piezas avanzan directamente, y no así los caballos que se mueven en ángulos, y son inagotablemente eficaces para lograr jaques por sorpresa”²²³. Cuando nos afianzamos en un mundo habitual o con leyes que semejan al nuestro, tiene lugar un hecho que trastoca ese afianzamiento, causa sorpresa, y provoca la reflexión. Y viceversa: cuando estamos convencidos de que no hay referentes reales y que nos movemos en un plano más fantasioso, casi en un entorno onírico, aparece un lugar o una acción que alude con fuerza inevitable a nuestro ámbito: jaques no previstos y sorpresivos. Así se puede definir al cúmulo de aventuras, figuraciones y asociaciones mentales de Nicomaco.

²²³ Cfr. *La paloma, el sótano y la torre*, Secretaría de Educación Pública, México, 1949, p. 48. También en Efrén Hernández, *Obras completas I, op. cit.*, pp. 295-440. El personaje Catito se refiere específicamente a su padre y a su habilidad para incluir la sorpresa en sus discursos. Una técnica muy propia del discurso de Efrén Hernández. Esa idea del “jaque con caballos” es útil en cuanto a que hace referencia no a lo semántico de los relatos hernandianos, sino al propio ritmo y juego con los acontecimientos. En *Cerrazón sobre Nicomaco* aparece lo insólito que desconcierta, pero con Hernández no siempre se trata de provocar una sorpresa (un jaque) por medio de lo raro o lo inverosímil, más bien es una actitud perenne frente a la narrativa: lo que impresiona, por lo general, en sus relatos son las operaciones mentales y las conclusiones que los personajes llevan a cabo (la novela de 1949 es un buen ejemplo), pero ya sea con lo insólito o con ideas sorprendentes, no podemos negar que la narrativa de este autor se basa en la sorpresa, en lo que divierte por inesperado u ocurrente. Parece entonces adecuado sugerir la analogía de la narrativa de Hernández con el ajedrez jugado prioritariamente con caballos, porque implica una actividad mental lúdica, sorpresiva, que evita los caminos rectos y predecibles.

Los suicidas

Ejemplos de esos “jaques no previstos” son los dos suicidios que ocurren de manera inesperada. Inmersos en una vorágine de hechos deprimentes, la esposa de Nicomaco y el jefe de éste buscan, por distintos motivos, sosiego en la muerte, único desahogo posible frente a la adversidad²²⁴. El jefe de la dependencia se aprecia extenuado y roto cuando, luego de una embestida discursiva del protagonista que procura defenderse de los insultos de su superior, reconoce su propia vileza:

—Lo cierto —dijo, como muy cansado, el excelentísimo señor— es que yo cada día me enredo más, me enredo más y más. Haz cuenta... pero, antes, perdona la confianza, hay cosas que no pueden decirse más que hablando de tú a tú. Haz cuenta que deseas posesionarte de un castillo, que tú sabes que para entrar en él, precisa[s] atravesar un pasadizo laberíntico, lleno de telarañas. Tú te dices: Y bien, qué con las telarañas. Prisiones para moscas. Un hombre muy bien puede burlar cualquier cantidad de telarañas. Entrás, al principio, sólo un poco de incomodidad; sin embargo, llega un momento en que sientes que te ahogas. Así estoy yo ahora; ahrojado, materialmente ahrojado en telarañas. Tú eres joven todavía. Tu apariencia no indica tu temple. La razón es tuya. Tarde he venido a comprobar que, sin razón, no hay fuerza. No hagas como yo, si no quieres acabar como yo, o ir más delante y acabar peor que yo. Casi simultáneos, tronaron, el pestillo automático de la puerta por donde salí, y el disparo con que el excelentísimo señor ministro puso fin a su existencia. Por cierto, a aquel suceso, todo el mundo político hizo como que se espantaba y padecía; pero, a los ocho días uno solo no se volvió a acordar de él (pp. 49-50).

La frase entre guiones del principio es un mínimo, pero decisivo indicio de la perspectiva de Nicomaco: observa el “cansancio” del ministro que desemboca en el suicidio, un acto que el narrador-personaje trata con todo de un modo jocoso. De una manera más íntima, gracias a la confianza que otorga el “tú a tú”, el jefe expresa sus dolencias emocionales por medio de metáforas: la telaraña y el laberinto, trampas que lo aprisionan sin remedio y que simbolizan a su vez la “bilis negra” y melancólica del personaje. Al buscar acceder al “castillo” (alegoría de la política o el poder, y otra vez

²²⁴ El suicidio es una constante en el *corpus* narrativo hernandiano. Muchos de sus personajes coquetean con éste (como Jacinto José Pedro, protagonista de “Un gran escritor muy agradecido”) o lo llevan a cabo. Si en *Cerrazón* hay dos decesos de este tipo, esta acción también tiene lugar en *Dicha y desdichas de Nicocles Méndez: Tragiburledia cinematográfica*, el guión cinematográfico que Hernández escribió en 1950 en coautoría con Rosario Castellanos, Dolores Castro y Marco Antonio Millán. Al final del guión, los personajes que han hecho sufrir a Nicocles caen en la cuenta de su condición vil y se inmolan en escenas que contrastan con el tono cómico de toda la obra. Sin duda un efecto desconcertante y digno de un análisis por separado. *Dicha y desdichas de Nicocles Méndez, Obras completas II*, pp. 159 y ss. Texto publicado en la *Revista América*, 1951. Separata, número 65.

resuena Kafka), sin reparar en lo que perdería, extravió la razón, es decir la facultad para ver con claridad, para pensar y argumentar con base en una verdad que, claramente, le es ajena. Su poder se hizo baladí al reconocer que dicha facultad es mucho más fuerte: la razón le pertenece a Nicomaco. Entonces y con base en tal anagnórisis, el ministro se inmola.

Para maximizar el quebranto, el personaje-narrador indica la nula importancia del deceso en el medio político, dándose así un chispazo contundente de crítica a ese grupo social al que los muertos ya no le sirven. El suicida no únicamente estaba solo antes de morir, también después. Ésa es la condición de su cuerpo y de su espíritu.

La otra inmolación es la de la mujer de Nicomaco: harta de los celos, al parecer injustificados de Nicomaco hacia su insólito rival —el canguro—, escribe una carta suicida para aliviarlo y temperarse²²⁵. Construida en torno a reflexiones sobre sus dolencias espirituales, la epístola intenta dar las razones de su acto último. En ello reside el provecho discursivo de la digresión-enfermedad:

«He visto, insensato, amado y loco esposo mío, que sufres. Herida y silenciosa, he sufrido contigo. Desde que me di cuenta de tus sufrimientos, la pena me inundó; y no supe hacer otra cosa que cavilar, cavilar y cavilar, anhelosa de encontrar la forma de aliviarte. A última hora, muy tarde para mis deseos, he pensado en escribir para ti esta misiva, rogándote no creas ser ciertas todas esas abominaciones que me achacas, y te doy testimonio de mi inocencia, con mi muerte.

Oh, qué alivio es, para mí, pensar que al fin he hallado un medio cierto de sacarte de la infernal amargura de los celos. Ya estaba clavándome el puñal, y todavía imaginé y puse luego en práctica, otro arbitrio; quizá aún más convincente que la ofrenda, que a tus pies pongo, de mi existencia.

Me entenderás, si quieres entenderme, en el martirio a que, aun sin odiarlo y violentándome a mí misma, sometí al que tú crees tu rival. Aún lo encontrarás con vida. Mátalo para que no siga sufriendo.

Ahora quedarás desengañado de que tu dicha me es más cara que la vida, y de que, la del canguro, me importa, como tantas veces te lo hubiera declarado, si me hubiera atrevido, una triste.

²²⁵ ¿Qué simboliza el canguro? ¿Por qué elegir a este animal como objeto del deseo y del engaño matrimonial? Me es muy difícil hallar una respuesta satisfactoria. Es dable sugerir que el canguro adopta posturas casi humanas y se yergue sobre sus enormes patas traseras, con lo cual lo visual —ámbito que siempre es importante en la exégesis de la narrativa de Hernández— participa en la novela. También, y esto parece tener mayor interés, es uno de los animales más territoriales y posesivos con su pareja. Ésa quizás es la carga simbólica del animal en la *nouvelle*. Adelante se revisa el caso.

No dudo que ahora sí me crees[»] (pp. 92-94)²²⁶.

¿Se sugiere la tortura del canguro? Quizá. Los tres actos radicales, suplicio del animal, posterior asesinato del mismo y suicidio de la mujer, se usan para dar contundencia al sentimiento de liberación que proporciona la muerte: “Oh, qué alivio es, para mí, pensar que al fin he hallado un medio cierto de sacarte de la infernal amargura de los celos”. Sólo con su muerte la mujer podrá convencer a Nicomaco de su error. En la carta, la melancolía supone una carga insoportable, un dolor que la esposa busca aliviar por medio del abandono del cuerpo y del mundo material.

La melancolía, nos dice Aristóteles en el *Problemata xxx*, es un estado óptimo para el pensamiento, por lo tanto la mujer que ha contraído ese humor necesita “cavilar, cavilar y cavilar” en forma compulsiva²²⁷. Entonces formula su digresión. Lo interesante es que en ese acto accede a un

²²⁶ Si prescindimos de las locuciones incidentales de la penúltima frase citada, resulta “Ahora quedarás desengañado de que tu dicha me es más cara que la vida, y de que, la del canguro, me importa [...] una triste”. ¿Qué quiere decir esto? ¿Por qué el uso del adjetivo ‘triste’ como sustantivo? Parece que viene del registro coloquial. En el habla popular de la época, me explicaron hablantes guanajuatenses del español de más de setenta años, se usa la frase “me importa una triste” para expresar que algo no nos interesa ni mínimamente. Es como decir “me importa una madre” o “una chingada” o “una pura [y dos con sal]” o “me importa un bledo”. Desafortunadamente, el uso no está consignado en los *corpora* CORDE y CREA de la Real Academia Española de la Lengua, tampoco en el *Diccionario del Español de México* o en la obra de Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua española*, Ignacio Arellano y Rafael Zafra (editores), Iberoamericana, Madrid, 2006. Quizá se deba a una errata y se use ‘triste’ como un adjetivo calificativo del uso coloquial mexicano; es decir, puede que falte el sustantivo que califica el adjetivo ‘triste’: “5 (*Coloq*) Que es insignificante, de poco valor o importancia: «Ese día ganó veinticinco *tristes* pesos»”. *Diccionario del Español de México*, El Colegio de México, México, p. 1624. s. v. TRISTE. De cualquier manera, queda claro el sentido de la frase: a la esposa no le importa la dicha del canguro, supuesto amante de la mujer, sobre todo a la luz del sufrimiento de su esposo, Nicomaco.

²²⁷ Según el Estagirita, la melancolía es la consecuencia de la bilis negra en el individuo. Se halla en todos los hombres sin manifestarse con alguna particularidad, aunque si se perturba tiene considerables consecuencias. Esto, nos dice el filósofo, ocurre debido a problemas digestivos o alteraciones del clima y se manifiesta como epilepsia, parálisis, tristeza y fobias; cuando la alteración melancólica tiene lugar por esas razones, sus efectos son pasajeros, pero si el individuo observa tendencia al humor melancólico aparece el “genio melancólico” por naturaleza. Al respecto, una idea muy pertinente de RUBÉN PERETÓ RIVAS: “No debe entenderse por esto que todo hombre que posea un desajuste en su volumen de bilis negra será, necesariamente, una persona excepcional desde el punto de vista intelectual. En realidad, la excepcionalidad presupone una doble limitación de los efectos que surgen de la bilis negra. Es decir, la cantidad del humor melancólico debe ser lo suficientemente alta como para elevar el carácter por encima del promedio, pero no tan alta como para producir una melancolía demasiado profunda y, por otro lado, deberá mantener una temperatura constante, ni muy alta ni muy baja. Es entonces, y sólo entonces, que el melancólico no es un personaje raro sino un genio. Sin embargo, es preciso tener en cuenta que el melancólico camina por un estrecho sendero entre dos abismos y, si no tiene cuidado, caerá fácilmente en la enfermedad de la melancolía y será afectado por una profunda depresión”. “Aristóteles y la melancolía. En torno a *Problemata XXX*”. Conferencia leída durante las *Jornadas Aristotélicas*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 14-16 de septiembre de 2010, p. 5. <https://medievalis.files.wordpress.com/2010/03/acedia-2.pdf>. Consultado el 22 de julio de 2015. Los personajes de la mujer y el Ministro resbalan hacia el abismo que sugiere Peretó, mientras que el protagonista se mantiene melancólico: genial, pero no suicida, no es un melancólico radical sino

conocimiento sobre la relación cuerpo-espíritu. Para afianzar tal idea, léase esta digresión de la epístola:

Mi idea es que entre nuestro cuerpo, y lo que en nosotros es realmente algo, hay la misma relación que entre un ensueño vivo que nadie toca; sino el que lo sueña, y los excrementos de la cabeza que los sueña; tales como los cabellos que nos cortan los peluqueros —y de los cuales nadie vuelve a ocuparse— y las nimiedades que expelemos por la nariz. Considéralo bien. Ya sin sensibilidad ni ensueños, de un muerto, toda la cabeza y todo el cuerpo no es sino el excremento, lo sobrante, las cenizas quedadas en un horno donde hubo luz bella y calor útil. Preciosidades que una vez ardidadas, nadie, aquí volverá a identificar o percibir, aunque se sepa que en el Universo, nada, absolutamente nada, se pierde (pp. 94-95).

Entonces, el suicidio se matiza: la muerte autoinfligida no implica dejar de existir, como se señala con el guiño final a la ley de Lomonósov y Lavoisier; supone, más bien, acceder a un plano diferente al de la carne en el que quizá se puede descansar de las tribulaciones físicas. Los “excrementos” aludidos en la carta son asimismo la expresión de lo corporal “corrompido” que envenena el organismo, particularmente el cerebro, algo que describieron muy bien los antiguos en su teoría de los “humores” y que recuerda Jean Starobinski en su estudio sobre Baudelaire²²⁸. Tal escisión entre el cuerpo y lo que “es realmente algo”, “un ensueño vivo”, “que nadie toca”, alude también a la división cristiana de cuerpo y alma.

Los melancólicos, según Robert Burton, tienen conciencia de la posibilidad de su muerte, pues “la melancolía [...] es la naturaleza de la mortalidad”²²⁹, pero Hernández muestra una conceptualización que va un poco “más allá” literalmente: al igual que en “El señor de palo”, como se sugirió páginas antes, en la novela corta la muerte es un estado superior al que se llega únicamente por medio de un procedimiento mental (luego veremos que dicho estado superior no está exento del dolor y el

uno que quizá, gracias a tal padecimiento, puede pensar con extrema inteligencia. Hernández descodificó la propuesta aristotélica y la llevó a su narrativa con bastante apego.

²²⁸ Cfr. *La mélancolie au miroir*, p. 32.

²²⁹ “Melancholy [...] is the character of Mortality”. ROBERT BURTON, *The Anatomy of Melancholy, Volume I*, Kessinger Publishing Company, Montana, sin año, p. 125. Éste es un pasaje interesante, pues Burton desarrolla la conciencia de la muerte, la perenne posibilidad de la equivocación, la miseria, y las enfermedades como causas de la bilis negra en “la más noble y excelente criatura del Mundo: el ser humano”, y concluye: la melancolía supone la naturaleza, el carácter de la muerte. *Ibid.*, p. 113. Las traducciones son mías.

sufrimiento). En *Cerrazón sobre Nicomaco*, además, el escritor contrasta la muerte con el cuerpo para brindarle una potestad rotunda a lo incorpóreo: los sentimientos, particularmente el dolor anímico o psíquico.

Al representar rigurosamente esos itinerarios del dolor interior, Hernández otorga una singular energía al suicidio, pues en la coherencia interna del texto se afirma como resultado del padecimiento melancólico: el dolor lleva a los personajes a dar un paso hacia afuera de sí, a verse. Por lo tanto, el ministro se reconoce débil, solo y vil; la esposa conoce la diada carne-espíritu. Sus padecimientos los hacen reflexionar y —como se ha visto a lo largo de este estudio— el acto de pensar, en la obra hernandiana, equivale a hacer digresiones. Este acto se convierte en un *indicio* de la melancolía y viceversa —recuérdese lo propuesto en el capítulo II sobre el “panorama indicial” ginzburgiano—: la “pausa” en la anécdota esconde momentos de reflexión; algo es tan importante que hay que “detener” la relación de los acontecimientos y cavilar.

Así pues, si el suicidio es la culminación de una melancolía irreprimible que causa la reflexión, ¿qué implica que el personaje principal sueñe recurrentemente sus exequias, como se indica al final de la novela? La defunción y el sueño componen otra diada sobresaliente con la que se cierra el relato:

Ahora sólo quiero insistir, en que, pues pasé lo que pasé, y aun tengo noticias más; debo ser inmortal. Y por lo que ve a cuando estoy dormido, últimamente he dado en soñar una escena que se repite incesantemente. En ella, me veo disponiendo la mesa que soporta mi ataúd, con esa entre adormecida esperanza y adelantado paladear el reposo, de que goza, quien, con infinita fatiga, prepara su propio lecho.

Tras encender, yo mismo, los cirios, colgar los lutos y distribuir las flores funerarias, entro en la caja; y con polvorienta voluptuosidad, muy semejante a aquella con que levantamos hasta nuestros hombros las sábanas tibias, que nos aliviarán del afán constante del día, y de las impiedades de las impías noches de invierno, alzo y cierro la tapa.

Ésta es ahora toda mi vida; y éste es ahora mi único sueño (p. 96).

La peor penuria de Nicomaco consistiría entonces en estar vivo, en no poder fallecer. La vida es su mayor castigo. Está condenado a repetir indefinidamente, en su interior, esos momentos de dolor, como si un círculo recomenzara —un rasgo que también destaca Starobinski al comentar el poema de

Baudelaire, “L’Irrémediable”²³⁰—. Sin duda, ese juego especular se afirma como el síntoma de una congoja. Nuevamente el espíritu busca descarga en la muerte, sin embargo, el personaje sólo puede soñar con ella. Su dolor se duplica, pues ni siquiera puede aspirar a los intentos de alivio —quizás inútiles— de los otros dos personajes (el ministro y la esposa). El ritual mortuorio se convierte en una suerte de *locus amoenus* anhelado, mas únicamente onírico, nunca realizable, un espejo donde Nicomaco se mira morir. En su conjunto, el pasaje citado puede leerse como otra representación de la melancolía que explora una y otra vez esta novela corta.

IV. 2. El humor en *Cerrazón sobre Nicomaco*

*In general, as the heaven, so is our life, sometimes fair,
sometimes overcast, tempestuous and serene;
as in a rose, flowers and prickles;
in the year itself, a temperature summer sometimes, a hard winter,
[...] and then again pleasant showers:
so is our life intermixt with joys, hopes, fears, sorrows, calumnies.
There is a succession of pleasure and pain.*

Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*²³¹

La melancolía siempre se acompaña del humor. Hernández tiene muy en cuenta eso. *Cerrazón sobre Nicomaco* no es un relato con una única lectura: tenemos, sí, la tristeza, exacerbada en muchos momentos, pero con ella convive una actitud lúdica, irónica. Como propone Linda Hutcheon, para reconocer y entender la ironía hay que inferir las intenciones y las creencias del emisor; ello demanda

²³⁰ *La mélancolie au miroir, op. cit.*, p. 45.

²³¹ “En general, como el cielo así es nuestra vida, a veces justa, a veces nublada, tempestuosa y serena; como en una rosa, flores y espinas; en el año mismo a veces hay temperaturas veraniegas, otras de invierno riguroso, [...] y luego otra vez lluvias agradables: así es nuestra vida al entremezclarse con alegrías, esperanzas, miedos, penas, calumnias. Hay una sucesión de placer y dolor”. *The Anatomy of Melancholy, op. cit.*, p. 125. La traducción es mía.

ciertas “destrezas deductivas”²³²: en este caso particular, una “destreza” es reconocer que la *nouvelle* puede estar en diálogo con los textos de la Antigüedad griega, pues, como vimos en segmentos anteriores, Hernández era lector asiduo de éstos. También, siguiendo nuevamente a Hutcheon, debemos inferir cierto conocimiento que une al emisor con su receptor, así como la actitud del emisor con respecto a lo que dice²³³. ¿Qué intención se esconde tras la ironía?

Sobre lo irónico y el diálogo con textos antiguos, llama la atención el propio nombre del personaje: éste hace alusión a la *Ética nicomáquea* o *Ética a Nicómaco* (aunque Hernández suprime el acento en el apelativo de su personaje), tratado de Aristóteles (siglo IV, a. C.)²³⁴. En este compendio de disertaciones, el filósofo griego identifica a la felicidad como la meta virtuosa del ser humano. Postula Aristóteles que la verdadera dicha ha de alcanzarse por medio de la inteligencia. Con respecto a la última idea, la novela corta de Hernández coincide con el libro del Estagirita: es en la inteligencia (con sus analogías con lo acuático) donde el pequeño oficinista hallará su felicidad, su consuelo y su conexión con lo sagrado. Como sea, la problematización de la felicidad es algo atemporal: la distancia cronológica de esta *nouvelle* y su posible referente antiguo son muestra de ello.

Parece, sin embargo, que la insistente aparición de la “cerrazón” (tanto en su carácter simbólico cuanto en el visual) está en las antípodas de la idea de felicidad en la narración. Si la *Ética nicomáquea* adopta como tema principal la felicidad —incluso se cree que este tratado lo dedica el filósofo griego a

²³² LINDA HUTCHEON, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, Routledge, Londres, 1995, p. 122. Para revisar una glosa pertinente sobre la ironía como categoría analítica en la literatura, léase el texto de ASUNCIÓN BARRERAS GÓMEZ, “El estudio de la ironía en el texto literario”, Dialnet, texto en red: file:///C:/Users/JuanManuel/Downloads/Dialnet-ElEstudioDeLaIroniaEnElTextoLiterario-1127827.pdf. Consultado el 20 de agosto, 2015.

²³³ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 125.

²³⁴ Este indicio mínimo, pero importante, escapó a la crítica de Christopher Domínguez Michael, pues en la entrada que dedica a Hernández en el *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2011)* se lee el nombre del protagonista con acento: “*Cerrazón sobre Nicómaco* es una ficción brillante”. *Op. cit.*, p. 248. s. v. HERNÁNDEZ, EFRÉN. Me parece que el gesto de quitar la tilde, por parte de Hernández, es una ironía que juega precisamente con el referente aristotélico: no se trata aquí de recuperar el nombre para convocar a la felicidad, como podría pensarse, sino de plantear una paradoja al retomar casi completamente el nombre Nicómaco para relatar los infortunios de un personaje que poco o nada tiene de feliz. Otro posible referente es el nombre Nicomedes: “Nicomedes (Griego): El que prepara las victorias”. *Diccionario de nombres*, G. M. Z., Buenos Aires, sin año. Pues dado que Nicomaco siempre resulta perdedor (salvo, como vimos, frente al poderoso ministro), puede decirse que la carga irónica funciona desde la denominación del protagonista.

su hijo, pues el nombre Nicómaco figura en su árbol genealógico—, *Cerrazón sobre Nicomaco* explora la desdicha y el dolor, aun si hay en el texto no pocos momentos agudamente chuscos o pícaros. Se puede decir, entonces, que hay un diálogo irónico e intertextual con el texto de Aristóteles, pero esa conversación implícita es una suerte de contraargumento: Nicomaco sólo accede a la verdadera felicidad por breves momentos, en la contemplación del agua.

Sin embargo, el humor aparece en cuanto leemos el curioso apellido del burócrata protagonista: Florcitas, aunque en un principio el personaje explica que se le apoda Nicomaco Estrellitas, debido a su semblante “de que como que sonreía” (p. 12). Hay una dimensión lúdica que se observa en los nombres de otros protagonistas hernandianos: Nicocles Méndez, Jacinto José Pedro, Serenín Urtusástegui, Catito, Fulán, son algunos ejemplos. En este sentido, podemos decir que mientras el nombre Nicomaco remite a la filosofía clásica y a asuntos graves e intelectuales, el apellido Florcitas es un juego en sí mismo, refiere a la naturaleza y a una voz diminutiva, acaso cariñosa y jocosa²³⁵. Broma y tristeza. Entre esas claves se mueve la narración. No puede negarse que a lo largo de la novela hay pasajes “tragiburlescos”²³⁶.

Como versa el epígrafe de esta sección, en esta *nouvelle* “hay una sucesión de placer y dolor”, pues ésa es una característica de la melancolía: la inteligencia del melancólico le permite sonreír

²³⁵ Como categoría estética, la risa en la literatura mexicana es un fenómeno “multifacético, complejo, ligado a la heteroglosia, con una infinita capacidad de transmutación, de voces y acentos”, explica MARTHA ELENA MUNGUÍA en “La risa y el humor. Apuntes para una poética histórica de la literatura mexicana”, *Acta Poética*, vol. 27, número 1, 2006, p. 31. Según esta investigadora, la fuerza de los elementos humorísticos en nuestras letras provoca la heteroglosia en la “cultura oficial” —me es difícil definir a ésta en la época de Hernández—, y además se ayuda de ciertos rasgos de la cultura popular. La escritura culta incorpora, dice la crítica mexicana, una “visión humorística” basada en la oralidad. *Ibid.*, p. 39. El apodo en diminutivo ‘Florcitas’ y el tono coloquial que usa Nicomaco en no pocos pasajes es un ejemplo claro de lo que se propone en el artículo de Munguía. Ese fenómeno de incorporación de lo popular es característico de Nicomaco, personaje y narrador, frente a los demás personajes de la diégesis, quienes no muestran tal característica.

²³⁶ El término lo sustraigo de una historia hernandiana que a todas luces muestra también una tensión entre lo trágico y lo burlesco. Me refiero a *Dicha y desdichas de Nicocles Méndez: Tragiburledia cinematográfica*. El subtítulo es importante, pues denota la intención de describir el tono de humor negro que hay en el guión cinematográfico. Agrupa los dos efectos que se busca provocar con el relato de un hombre pobre y enamorado que se enfrenta a la mofa de un grupo de individuos que lo inmiscuyen en situaciones por demás vergonzosas, aunque de todas ellas, el protagonista (Nicocles) sale bien librado entre dichos y disparates. Todos sus antagonistas, hacia el final del guión, mueren. Uno, incluso, como se dijo en otra nota al pie de este capítulo, se suicida (¿qué habrá detrás del constante suicidio de personajes en el *corpus* hernandiano?). Así, me parece que, por momentos, Nicomaco acusa ese tono “tragiburlesco” que Hernández usó para definir su único guión cinematográfico. Entre chistes, la fatalidad de la muerte. Entre hechos funestos, el humor.

mordazmente ante el mundo. Debajo de su actitud risueña hay una visión de mundo insolente, valerosa quizás. Entonces, en la novela analizada, el humor se convierte en un arma que se esgrime con inteligencia ante un espacio que se cierra, amenazante²³⁷.

Ese “falso acuerdo” (como le denomina Starobinski) que supone la ironía es un síntoma más del temperamento melancólico²³⁸. El mal está por todos lados. No se le puede combatir, pero sí se le puede señalar con humor y crítica. La actitud en muchas ocasiones irónica de Nicomaco sustituye a su melancolía mostrando, al igual que en los pasajes en que le vemos más melancólico, que el antagonista más importante en la novela es su propio entorno; con su humor incisivo busca tener un efecto corrosivo. Defenderse.

Con juegos de palabras y breves acotaciones, el estrambótico protagonista transforma en gracioso aquello que, por norma, debiera representarse como serio. Hernández, con tal despliegue técnico, establece una distancia con el efecto funesto que podrían causar ciertos pasajes o ciertas ideas. A veces satírico, otras irónico o paradójico —cantinflasco, diríase²³⁹—, el discurso de Nicomaco resulta muy eficaz para poner en evidencia crueldades, necedades e idioteces que en el texto se representan y que, sin esa mirada cruelmente socarrona, no llamarían la atención. Al pequeño oficinista, ya lo dijimos, se

²³⁷ “Con la Ilustración la risa desaparece para convertir a Demócrito en un intelectual”, nos dice DAVID PUJANTE en su artículo “¿Es mejor reír que llorar? Demócrito y Heráclito, dos caras del melancólico sentir”, art. cit., p. 79. Por su parte, Robert Burton, en *Anatomy of Melancholy* dedica las primeras páginas a un análisis del Demócrito que, reflexivo y lejos de la ciudad, se representa escribiendo un libro acerca de la risa o la locura (en esto la crítica no se ha puesto de acuerdo). Esa imagen, a decir de Pujante, está ya en *La epístola a Damageto del Pseudo-Hipócrates*. Según el mismo crítico, allí se “atribuye a Demócrito un temperamento melancólico”. Con tal atribución, la risa y la sonrisa del filósofo presocrático adquieren cargas simbólicas melancólicas, así que se le asocia con la ironía y el quehacer intelectual. De ahí que Burton se asuma, en su libro, como un “Demócrito joven”, pues se basa en la epístola mencionada. *Ibid.*, p. 68.

²³⁸ *La mélancolie au miroir*, op. cit., p. 33.

²³⁹ Adelante, en nota al pie, se explica la relación entre el humor cantinflasco y el hernandiano. En el guión cinematográfico que Hernández escribió en coautoría para Cantinflas, aunque el segundo nunca lo tuvo en sus manos, se lee un parlamento muy *ad hoc* a los parlamentos del mimo mexicano: “DOCTOR (*a Nicocles que se contorsiona presa de su malestar sobre su lecho*): Vamos a ver, joven ¿qué es lo que le pasa? NICOCLES: Que no me pasa, doctor, eso es lo que me pasa, que no se me pasa, que tengo unos retortijones que no se me pasan, y un mareo en la chiluca [voz en jerga popular para la cabeza] y unos calambres que si no se me pasan, a mí es al que me van a pasar a tostar [verbo popular para referir a morir: dejar tieso]. DOCTOR (*tomándole el pulso*): ¿Y desde qué hora empezó a sentirse mal? NICOCLES: Desde que estoy despierto, mi doctor. DOCTOR: Y... ¿la noche? ¿Cómo pasó la noche? NICOCLES: Psss, la verdad, no supe; me dormí”. El juego con el verbo en sus diferentes acepciones es no sólo muy característico del humor hernandiano, también lo vemos en todas las películas de Cantinflas. Se trataría de un nexo importante entre ambos artistas. *Dicha y desdichas de Nicocles Méndez: Tragiburledia cinematográfica*, en Efrén Hernández, *Obras completas II*, op. cit., p. 47.

le apodaba “Estrellitas” porque desde niño “como que sonreía” (p. 12). Pero su risa, en el momento en que relata su historia, no es simple, sino compleja; no es alegre, sino sarcástica.

Otro caso muy característico: el uso del canguro como rival de amores en esta obra es un ejemplo contundente para definir la escritura hernandiana como algo excéntrico, extraño, desconcertante y discordante; provoca la sospecha de que el autor, jocoso dentro de un clima deprimente, tal vez busca tomarnos el pelo o provocar en su lector una risa inquietante. Nicomaco recibe una epístola donde se le pone al tanto de lo que ocurre en su casa mientras trabaja: “Vuestra mujer, la de ojos de luz de sol entre la lluvia, con el instrumento de uno de los dos canguros de vuestra pertenencia, os pone unos lindos cuernos, hasta ahora nunca jamás oídos, sidos, ni soñados” (p. 66).

La bella mujer engaña a Nicomaco con el canguro, al menos eso sugiere la misiva. Gesto éste muy cercano a lo grotesco, sobre todo si tomamos en cuenta que en esa estética se adopta lo animal como forma de expresión de lo caprichoso y lo absurdo. Si en ese pasaje se deforma lo real destacando aspectos ridículos (los celos son reales, pero son provocados por un animal exótico y por eso se antojan absurdos), también alude a la comicidad ácida y amarga, rasgos estos en contacto con lo melancólico.

Wolfgang Kayser explica que lo grotesco es "una estructura" sustentada por lo insólito. Dice el filólogo que “en los dominios de lo grotesco” el mundo cotidiano se transforma en un mundo “extraño y amenazador”²⁴⁰. Pocas cosas más “extrañas y amenazadoras” que ser víctimas de un adulterio zoofílico, y a eso habría que agregarle que no se trata de un animal muy común.

Humor y grotesco son engarzados con talento en ese pasaje de la *nouvelle*. Los elementos en apariencia incompatibles conducen a lo monstruoso: la bella mujer de Nicomaco inmersa en una relación con un canguro demuestran una falta de armonía o por lo menos la construcción de una

²⁴⁰ WOLFGANG KAYSER, *The Grottesque in Art and Literature*, traducción al inglés de Ulrich Weisstein, Indiana UP, Bloomington, 1963, p. 184. La traducción de la cita es mía.

armonía discordante, desproporcionada, inaprehensible del todo. Destaca una condición estética que confunde, híbrida en muchos sentidos.

La elección del canguro como rival amoroso de Nicomaco puede ser, entonces, una manera de desarticular el drama, que ya de por sí transcurre en una atmósfera bastante irreal: la inclusión del canguro como el detonante de una “tragedia” termina de completar el cuadro del absurdo²⁴¹. Lo grotesco obliga a Nicomaco a ver lo que no quiere: su matrimonio podría estar en serios problemas: ya sea por sus celos infundados o por el adulterio zoofílico delatado anónimamente. La sospecha del extravagante hecho ahí está y no deja de afectar al personaje principal. Le muestra a Nicomaco que su relación está en crisis y, por ende, que él mismo está en crisis.

Como artificio narrativo, el singular pasaje funciona para comprender —e incluso justificar— la exacerbada tristeza y la angustia de Nicomaco que se halla en la totalidad del relato. Además, descompone la armonía y resta cualquier intento por sujetar los hechos: después de la denuncia del adulterio, el protagonista se destempla sin remedio. Lo risible del evento, haya ocurrido o no en el mundo diegético, representa un orbe en el que todos pueden ser grotescas víctimas del ridículo. Todos son dementes y víctimas de un orden perverso.

Negro como la bilis, como las nubes de la cerrazón, el humor de esta obra se cierne contundente sobre los personajes. Se describe la muerte con sorna, a la vez que la sociedad moderna es caricaturizada; asimismo el amor es motivo de burla. Hay un tono (ciertamente el tono dominante de Hernández a lo largo de toda su narrativa) que convierte un tema banal en algo violento o, al contrario, lo agresivo en banal. Tal es el efecto de los breves chistes: una fuerza discursiva desmesuradamente eficaz para dar vuelta a la convención. El humor, en la *nouvelle*, es un instrumento que carcome ciertos

²⁴¹ En este sentido, PHILIP THOMSON analiza lo grotesco como “un juego”, pues “el artista de lo grotesco juega, tan divertido como horrorizado, con las más profundas absurdidades de la existencia”. “The grotesque artist plays, half laughingly, half horrified, with the deep absurdities of existence”. Philip Thomson, *The Grotesque*, Methuen & Co., Londres, 1972, p. 18. La traducción es mía.

rasgos humanos como la violencia, la necesidad de cariño, la búsqueda perenne del poder, los celos o la indiferencia y los atenúa. ¿Qué reflexión obtenemos de esas acotaciones que debilitan lo solemne? ¿Qué se esconde detrás de la máscara lúdica?

Muy probablemente hay allí una crítica. Los valores, sentimientos e ideas convencionales no resisten numerosos embates grotescos, graciosos, irónicos y a la vez aplastantes de una visión de mundo excéntrica que perfectamente detecta los puntos débiles de la forma convencional con que nos relacionamos con nuestro entorno y luego se burla del posible respeto que sentimos por este último... Desde esa perspectiva, no sólo la digresión —como artificio— alcanza su punto estético más alto en esta novela, también esa mofa maliciosa en la que el lector es también motivo de guasa.

Un ejemplo lo constituye el pasaje en que Hernández se burla de la relación ‘pequeño oficinista-ministro’, un “debate” que curiosamente dibuja, hasta el momento en que se resemantiza, cualquier relación entre un empleado y su jefe mayor. El jefe es una presencia misteriosa y poderosa a lo largo de los primeros dos capítulos de la obra; llama a cuentas a Nicomaco por perder el enigmático paquete y le ofrece su perdón bajo la condición de que el pequeño oficinista acepte un trato extraño:

—En rigor, sentenció el ministro, usted debería ser fusilado. [...] Por fortuna, el destino me ha puesto en su camino. Firme aquí, que me vende doscientos cincuenta mil pesos de caballos... y todos tan amigos.

—Señor, yo no tengo caballos.

—No le hace, firme; sólo se trata de igualar una insignificante cuentecilla. Ande, firme. A usted le tocan veinticinco pesos.

—Señor ministro, lo malo es que ayer mismo, en una recepción, a todos los presentes les anduve contando, a todos, que en mi vida he tenido ni pizca de caballos (pp. 46-47).

El ministro finge ser amable (“amigo”) con su empleado para luego ofrecerle un trato. Sin embargo, hay una falla en la comunicación: el empleado no entiende (o hace que no entiende) que el asunto es un fraude gubernamental, de ahí su supuesta ingenuidad. Ante la insistencia, éste inventa un episodio absurdo y ocurrente: justo una noche antes acaba de decirle a “todos” (y enfatiza con una repetición)

que en su vida ha tenido “ni pizca de caballos”, y esto permite una lectura jocosa: en la absurda mentira que ambos urden, los caballos se venden a granel²⁴².

Pero esa ocurrencia esconde una situación nada graciosa: la corrupción estatal. Detrás de esa mínima clave humorística e irónica, establecida en voz del ministro y continuada por el protagonista, está el fraude, situación común en el medio político. El chiste final (la mentira absurda de Nicomaco) zanja la discusión de manera lúdica, pues recupera la mentira como clave: quizá el protagonista no entiende de qué se trata, quizá sí; lo cierto es que no quiere participar en la operación. Entonces, al igual que su jefe máximo, miente. Responde a una mentira con otra. En un mundo en donde se esconde lo que se sabe o se piensa, la mentira es un medio de comunicación y supervivencia, pues la negativa radical de Nicomaco hubiera desatado la peligrosa ira de su interlocutor.

El ministro insiste inmediatamente: “—Un momento, escúcheme; si firma, yo respondo del resto, todo se lo perdonamos, lo hacemos jefe de oficina, y le abonamos, por ahí, un regalillo de cuarenta mil” (p. 47). Nótese la oferta de una jefatura, el uso del registro coloquial (“le abonamos, por ahí”) y el despectivo “regalillo” para nombrar la enorme cantidad de cuarenta mil pesos. Con tales recursos, Hernández dibuja una escena cotidiana que, detrás de su tono jocoso, esconde una crítica mordaz: el corrupto comportamiento del burócrata²⁴³.

Viene entonces la verdadera discusión y ambos personajes se despojan de las máscaras: el jefe deja de ser bonachón y amistoso, Florcitas muestra inteligencia, entereza y orgullo: “Promesas, amenazas, argumentos, súplicas, lisonjas, todo lo supe oír; pero cuando, al fin, agotados sus recursos, fatigado, y

²⁴² GEOFFREY LEECH y M. H. SHORT toman a la “colocación extraña e inusual de las palabras” como una forma del extrañamiento. Según lo desarrollan en sus respectivos libros, la ironía tiene lugar en el “collocative clash”, que consiste en enfrentar las convenciones ya cognitivas, ya éticas relacionando términos que generalmente no se mezclan. La ironía, dicen estos críticos, puede surgir de la incongruencia en que dos palabras se unen en una frase (“pizca de caballos” es un ejemplo). Geoffrey Leech, *A Linguistic Guide to English Poetry*, Longman, Londres, 1974, p. 106. M. H. Short, *A Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, Longman, Londres, 1995, p. 278.

²⁴³ Entre los vicios comunes que Efrén Hernández denuncia en el mundo burocrático mexicano, se halla la lentitud con que se trabaja en las oficinas. Nicomaco indica que fue llamado a ver al ministro “en telegrama de carácter tan EXTRAURGENTE, que logró zurcar [*sic*] en menos de dos meses toda la Oficialía de Partes” (p. 28). La ironía es latente, busca condenar los ritmos con que se laboraba en esos lugares.

ya sólo por desahogo personal, me apostrofó de burro, no lo pude sufrir. «Ah, conque ya vamos así, ya burro y todo» —me dije— «Sal Nicomaco, sal; muestra quién eres. Ya el gran señor habló, ahora va el pequeño»” (pp. 47-48).

Nótese el registro oral que usa el personaje: “conque ya vamos así, ya burro y todo”, que recuerda varios momentos cómicos del cine mexicano de la época en los que los protagonistas —ingeniosos, pero casi siempre humildes— reconocen la violencia de sus interlocutores²⁴⁴. Hernández parodia ese código (el uso coloquial ‘conque’ y el ‘y todo’ que acusa exageración) y lo expresa en la mente de su personaje; tal descubrimiento lleva al “pequeño señor” a dialogar consigo mismo y a alentarlos a responder como se lo merece al “gran señor”:

“—Lo sé, señor; soy burro, más que burro; pero no adrede, créamelo, excelencia. Nada menos ahora, siento lo mucho que pueden llegar a pesar unas orejas. Oh, y quién pudiera trocarme éstas, por unas

²⁴⁴ Éste y otros episodios donde se parodia la jerga coloquial (se juega con las palabras y se amplía el discurso para confundir a los interlocutores y al lector) recuerdan los monólogos de Mario Moreno “Cantinflas”, pienso particularmente en *Ahí está el detalle* (1940); ahí tiene lugar un debate entre un abogado y el mimo; cuando el primero le llama “Señor mío”, el segundo contesta “no soy nada suyo”, jugándose así con el sentido literal del vocativo. Cfr. *Ahí está el detalle*: <https://www.youtube.com/watch?v=WQ0Uv0SrAlk>. Consultado el 20 de agosto de 2015. También recuérdese *El portero* (1950, posterior a la *nouvelle* que aquí se estudia) donde el protagonista “conjuga” el verbo ‘conjuguar’ y termina explicando que la conjugación de todas las personas gramaticales es “con jugo”, porque “le gusta mucho el de naranja”. Cfr. *Cantinflas-¿Qué es gramática? (El portero-corto)*: <https://www.youtube.com/watch?v=JenV19qNN0A>. Consultado el 9 de julio de 2015. También, dentro del *corpus* hernandiano, hay un ejercicio muy parecido en la definición de ‘dulzura’ que el personaje protagonista hace en “Carta tal vez de más” (*Universidad*, México, tomo I, número 6, julio de 1936) que no transcribo aquí por su longitud. Éste es el ejemplo más claro del vínculo entre el mimo y el escritor, pero tales artificios humorísticos se aprecian a lo largo y ancho de los relatos del autor nacido en 1904. Esa curiosa disquisición se halla en Efrén Hernández, *Obras completas I, op. cit.*, pp. 241-242. Disiento de la interpretación de JORGE VOLPI cuando dice que el cantinflero es “Hablar, hablar y hablar sin decir nada, hablar a todas horas sin revelar las propias intenciones, utilizando las palabras no como vehículos de comunicación sino como escudos e impedir así que ningún sentido escape hacia el pueblo, estableciendo una distancia radical entre las palabras y las cosas”. Jorge Volpi, “Diatriba contra Cantinflas”, *SoHo México.com*, <http://www.sohomexico.com/cronicas/15/04/29/la-verdad-politica-de-Mario-Moreno-diatriba-contra-cantinflas-por-jorge-volpi/>. Consultado el 2 de julio de 2015. Si bien Volpi recupera el cantinflero para analogarlo al discurso político mexicano, me parece que su apreciación disminuye los juegos cantinfleros, como los de Hernández, en los que se expresa “la segunda memoria de la palabra” que describe ROLAND BARTHES en *El grado cero de la escritura*: “El lenguaje nunca es inocente: las palabras tienen una memoria segunda que se prolonga misteriosamente en medio de las significaciones nuevas” (*El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*, traducción de Nicolás Rosa, Siglo XXI, México, 1980, p. 24). Al manifestar ese “cortocircuito” que la misma palabra contiene, tanto Moreno cuanto Hernández comunican la multiplicidad de sentidos que un término dado puede tener, una “significación nueva” en palabras del teórico francés. Lejos de “no decir nada” o “establecer una distancia radical entre las palabras y las cosas” (resuena el importante libro de Michel Foucault), tienden otro puente de comunicación que, generalmente, apunta a lo lúdico, pero que esconde un significado oculto que el uso convencional no toma en cuenta. Sin tales juegos de palabras, es posible que la “segunda memoria” de los términos con que juegan no se reconozca. En ambos casos —Cantinflas y Hernández— se trata de comunicar más, no de cancelar el intercambio entre hablantes.

chiquititas, chiquititas, donde no pudiera caber una palabra” (p. 48). A la par de los irónicos apelativos (“gran señor”, “excelencia”), el juego diáfano con el órgano de audición y el asno (orejas de burro) se complejiza sin perder gracia, porque de las orejas de burro se llega a la relación del órgano con la palabra: Nicomaco no hubiera querido escuchar que lo insultaron, por eso plantea la insólita posibilidad de cambiar sus orejas por unas “chiquititas”. Nuevamente se juega con el registro oral: el diminutivo en segundo grado (orejas chicas→ orejas chiquitas→ orejas chiquititas) para expresar el deseo de que no quepa una palabra por esas orejas. El procedimiento es a todas luces humorístico, aunque se esté relatando un conflicto y una situación inquietante: el hombre que discute ante su superior. Se juega el trabajo, pero en su cólera no se lo toma en cuenta. En el juego, se desvía la atención hacia lo que importa finalmente: otra ética (el juego de los ascensos).

Nicomaco da fin a su defensa en un tono alejado de lo cómico que se encuentra más cerca de la crítica. Es como si los recursos basados en lo popular enfrentaran una situación a la cual se debe matizar con tono solemne: “Lo que sí me parece verdadero, es, que en este mundo, ser limpio y ciudadano, es tanto como ser miserable y desdichado. Ahora ya supe cómo se puede llegar a jefe de oficina; mas no me dé Dios vida para llegar a saber cómo se llega a jefe de departamento” (pp. 48-49). El pasaje, además de mostrar una réplica por demás irónica al insulto del jefe, esboza una visión total del mundo de la burocracia y a la vez una crítica rotunda: afirmar valores como la honradez, el respeto y la integridad equivale a sumirse en la penuria y la adversidad.

Tal cambio de registro manifiesta una paradoja: lo lúdico y lo dramático conviven gracias a imágenes y asociaciones que se decantan por uno o por otro de los miembros de esa dicotomía. Claramente, lejos de conjurar la risa, la conclusión evidencia un orden despiadado en que, parece, sólo sobrevive lo corrupto e inmoral. Deducción angustiosa pero verídica. Podríamos decir que tras un disfraz afable se va asomando un mundo perverso. Lo humorístico o lo irónico no cancelan la mirada

melancólica; al contrario, le ofrecen un sitio donde puede cobrar fuerza. Nicomaco bien puede ser un Demócrito melancólico. Su sonrisa es la de un personaje apesadumbrado.

Si bien en la narrativa de Hernández hallamos múltiples casos en que la ironía y el juego de palabras aparecen con insistencia, en esta novela corta se usa por primera vez lo insólito: divertidísimas peripecias que son inverosímiles, pero que no por ello dejan de tener una carga simbólica importante²⁴⁵. Cuando el “bobo del agua” falla en la diligencia del paquete es apresado “en el water, water closet, claustro de aguas, el cual, una vez cerrado, no tenía otra salida que por donde se iba el agua” (p. 41). La propia “traducción” del narrador protagonista de ‘*water closet*’ no es ‘baño’ o ‘tocador’, sino una traslación literal: “claustro de aguas”; esto es una primera clave de lo que está ya en la mente del personaje: el agua. Se halla encerrado, pero en su prisión tiene cerca al elemento que más le importa.

Resignado, el personaje se sienta en la cabecera de la tina: “La llave goteaba: tastás, tastás, tastás”. Las gotas “descendían con el rápido movimiento de un pico de gallo, que comiera, uno tras otro, dos granos muy próximos entre sí, luego otros dos, ahí mismo, y luego otros, y otros, indefinidamente” (p. 42). La figuración mental de Nicomaco debilita el peligro en que se encuentra: el “loco del agua” ve en la llave que gotea a un gallo que come granos (incluso la disposición de comas funciona para marcar el ritmo de las gotas), lo que otorga relieve a la ocurrencia en un momento tenso. Así, viene uno de los pocos chistes escatológicos —si no el único— de toda la narrativa de Hernández, dispuesto cuando más brillo y utilidad puede tener:

Como la llave me quedaba entre las piernas, otro habría pensado que yo estaba terminando algo que había hecho por necesidad; o bien, que todavía estaba haciéndolo; pero que era estreñido de ahí. Con objeto de quitarle la idea, abrí la llave hasta obtener un chorrito. Finalmente, para acabar de darle en la cabeza por completo, abrí la llave a todo lo que daba, y gocé una

²⁴⁵ Entiéndase un hecho insólito como una puesta en crisis de la representación del mundo empírico. Se nos han dado claves de un intento de representación de nuestro mundo y sus leyes físicas, pero de pronto el oficinista se hace agua. Esta incoherencia propone la coexistencia de dos visiones distintas de la realidad intradieética, pero no provoca incertidumbre en el lector (como ocurre en la modalidad narrativa fantástica).

satisfacción tan grande, que así quise quedar hasta que acabó la tarde y todo se puso obscuro (p. 43).

Lo risible es que mientras está prisionero y sin conocer su destino, Nicomaco piense en el pudor, rasgo por demás absurdo en la situación que se relata: ¿qué importa si alguien piensa que se está orinando o que “era estreñado de ahí” frente a la posición en que se encuentra? Luego, como el oficinista tiene propensión a la melancolía, sobreviene un “extraordinario desconsuelo, muy semejante al hambre, al sueño, al frío, al fracaso y al miedo, todos juntos” (pp. 43-44). Sentimientos ésos sí muy acordes con las circunstancias.

Sus ojos se llenan de lágrimas y hacen “tastás como la llave” (p. 44), y da comienzo la metamorfosis, un proceso que se asemeja a un símil: el oficinista mira el goteo de la llave y se va asimilando al mismo: “A poco, en cualquier momento, alguien torció algo, dentro de mí, enteramente, y me deshice en llanto, y he aquí como, sin quererlo, salí de ahí por la única salida ahí posible, que, como llevo dicho, era por donde se iba el agua, y fuí a surgir, hecho una sopa, al mismo tiempo que la luna, en pleno campo” (p. 44).

El personaje llora tanto que literalmente se deshace en llanto. Lance por demás ingenioso y divertido que por medio de la radicalización del sollozo ridiculiza al veneno negro de la melancolía. Como se vio en “Un clavito en el aire” con “el tiempo vuela”, Hernández de nuevo convierte en literal una expresión paremiológica: Nicomaco escapa “hecho una sopa”. ¿Qué nos dice este hecho sorpresivo y lúdico? ¿Qué enmascara la autoironía?

Primero, hay que notar el sentido alegórico: como buen poeta, Hernández construye un sistema simbólico donde la analogía ‘agua/inteligencia’ es la protagonista: Nicomaco se diluye, quizá, porque su realidad no le permite escapar. El “claustro de aguas”, al final, es una metáfora de la prisión en que se encuentra: ese mundo de leyes oscuras que le son por demás ajenas. La corrupción, la búsqueda de poder, cifrados ambos en la burocracia y en los hombres que lo apresan y reprimen una y otra vez,

conforman una prisión sofocante. Su calabozo interior no le permite acceder a su yo más puro si no es por medio del agua. Por eso se convierte en ella.

Parece que hay que leer en clave alegórica para reconocer que la inteligencia simbolizada en el líquido vital será la única vía de escape. Otra vez el humor y la peripecia jocosa esconden una propuesta intelectual. Se volverá a ello al final de este capítulo. Por ahora, nótese que el humor es una forma de liberar la expresión, casi una catarsis. En ello, Hernández se parece a Miguel de Cervantes (piénsese particularmente en Sancho Panza de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*), a Francisco de Quevedo, a François Rabelais, pues la risa es una herramienta para marcar la crítica a un mundo que asfixia al individuo con sus múltiples presidios.

Sigmund Freud explica en “El humor” que esa condición evita el despliegue de la dolencia sobre el individuo que se ríe: “El yo rehúsa dejarse ofender y precipitar al sufrimiento por los influjos de la realidad; se empecina en que no pueden afectarlo los traumas del mundo exterior; más aún: demuestra que sólo le representan motivos de placer”²⁴⁶. En consonancia con esto, indica Renato Prada que sin episodios risibles e increíbles, como el aquí analizado, el ser humano estaría siempre estancado e insatisfecho en la reducción de horizontes que impone la vida diaria y sus leyes²⁴⁷. El líquido Nicomaco es una eficaz alegoría de ese breve mas necesario escape... El problema es que es apresado de nuevo y unos misteriosos agentes lo llevan otra vez ante la corrupta ley, personificada por el ministro:

Mal acababa de dejar el río, oí mi nombre: Nicomaco, Nicomaco.

—Qué húbole, qué hay, me puse a responder, en ese idioma de gárgaras que ensayan las garrafas mientras las están vaciando.

—Ajá, con que usted sí es; pues eso es todo lo que deseábamos averiguar. Acompañenos.

²⁴⁶ Sigmund Freud, “El humor” (1927). Texto en línea: <http://gruposclinicos.com/el-humor-sigmund-freud-1927-2/2011/06/>. Traducción consultada el 8 de julio de 2015.

²⁴⁷ RENATO PRADA OROPEZA, “El discurso fantástico contemporáneo: tensión semántica y efecto estético”, *Semiosis*, 3, 2006, pp. 53-76. Quizá Prada se refiere a un *corpus* muy disímil al que aquí se analiza, pero tiene el tino de observar la génesis de lo insólito: el ser humano se siente atrapado en su mundo; los episodios como el del burócrata que se hace agua lo liberan. Esa búsqueda de liberación puede explicar el goce que provocan este tipo de relatos. Le hablan a otra realidad: la del deseo, la de la urgencia de ver que “hay algo más allá” de la asfixiante práctica cotidiana.

A empellones me metieron en un coche, y con gran celeridad me condujeron de nuevo ante el ministro (pp. 44-45).

El tono coloquial que usa Nicomaco mueve a risa, sin embargo, se demuestra que no hay manera de liberarse de los hombres del Estado, ni siquiera haciéndose agua. ¿Qué nos quiere decir Hernández con la fugacidad del escape de Nicomaco? ¿Será que el mundo que describe es irremediamente hermético y que los personajes no pueden aspirar a una liberación prolongada? ¿Acaso, detrás de la estrambótica máscara de la peripecia del “bobo del agua”, sólo hay desesperanza?

Como puede apreciarse, no es sensato considerar al humor en esta novela corta sólo como un tropo. El humor es para Hernández una forma vigorosa de la crítica: si le quitamos la máscara sonriente a Nicomaco hallamos al más cautivo y condenado de sus personajes. La melancolía vuelve por sus fueros con más fuerza. Nos reímos, mas la risa sólo es parte de un ciclo *risueñamente cruel*, y el hambre, el sueño, el frío, el fracaso y el miedo, “todos juntos”, se instalan nuevamente como una inalterable consigna, pues luego vendrá la fatal noticia del grotesco adulterio y el posterior suicidio de la esposa, golpes de los que el protagonista ya no se recupera.

IV. 3. Cerrazón: una lectura visual



Letra capital con que inicia la *nouvelle*, por Efrén Hernández

Al analizar el mundo diegético que Hernández construye en su narración aparece desde el título mismo, el motivo recurrente de las amenazadoras nubes negras. ¿Por qué llueve y surgen los enormes nubarrones oscuros justo cuando ocurren las desventuras más importantes? ¿Qué implica el gesto de que Hernández mismo haya ilustrado su propia novela corta y que el *leitmotiv* de tal iluminación sea la nube negra, que incluso da título a la *nouvelle*?

Quizás la nube de lluvia sea un símbolo del padecimiento espiritual de Nicomaco: expresa una naturaleza confusa o nebulosa, oscura, en gran medida inasible²⁴⁸. Se manifiesta de esta forma la cerrazón como una síntesis que soporta significaciones contrarias: por un lado, tenemos el luto, la muerte y el sufrimiento, por otro, el agua, la cual —como se verá adelante— simboliza la reflexión, la inteligencia y también una relación ideal con lo sagrado. ¿No es ése un claro guiño a la melancolía que es a su vez genio y pesadumbre?

Si lo negro apunta a la desventura, la nube a punto de llover simboliza el próximo desahogo, el llanto, cierta liberación, como se explica al inicio de la novela: “Se querría en ocasiones de exacerbada angustia, cabalmente en tanto no se logra desahogo de llanto, mandarlo lejos todo; a la tiznada todo, todo lo que se aprieta dentro, o expresarlo” (p. 9)²⁴⁹.

El color negro, lo sabemos, convoca el luto, la tristeza, la bilis del mismo color; si se relaciona con el cielo, indica fatalidad.

Puede ser una efigie de los dos suicidios y



Efrén Hernández, portada de *Cerrazón sobre Nicomaco*, 1946

²⁴⁸ Nótese que en la letra capital del inicio el personaje se muestra con los brazos abiertos hacia arriba, como implorando al cielo piedad o clemencia. Esta posición quizá hace referencia a los acontecimientos dolientes que se van a narrar. Lo que queda claro es la relación del hombre con la tupida “cerrazón”, que forma la ‘S’, pues no hay más elementos que la diminuta figura humana y la enorme nube oscura, pesada, que se abate sobre ella.

²⁴⁹ Recuérdese que “la lluvia es universalmente considerada como el símbolo de las influencias celestes recibidas por la tierra”, como se explica en el *Diccionario de símbolos* de Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 671. Así, la relación que Hernández traba entre el agua y Dios en los ejemplos que se citan adelante en el segmento sobre la simbolización del agua en la novela, se refuerzan con la idea de la precipitación líquida y su relación con las “influencias celestes”; con ello se desarrolla otro vínculo entre el agua, la melancolía y el ámbito deífico: la lluvia-llanto.

de las penas de Nicomaco. “Autoscópicos” —es decir, que se observan a sí mismos—, los personajes se asoman hacia dentro de sí y hallan negrura, melancolía. No olvidemos tampoco que la nube oscura anuncia la lluvia. De esta forma, si el líquido de la fuente o del estanque es para el protagonista un símbolo de paz interior y de comprensión del mundo —como se analiza adelante—, el fluido en las nubes simboliza las adversidades a lo largo de la historia. Nubes negras como acontecimientos adversos. Nubes cargadas de lluvia como inminente alivio de las penas, cual símbolos de la actividad mental que, como lluvia, ha de desatarse expresada en las numerosas digresiones del relato. Tal vez en eso cifró Hernández su ejercicio visual-metafórico.

Se puede sugerir, con ello, una relación efrástica entre las ilustraciones y la interioridad del personaje que se expresa siempre en las digresiones. Quizá por eso muchas de las ilustraciones de la *nouvelle* muestran de fondo nubarrones oscuros (cinco de las doce ilustraciones del volumen contienen nubes negras). Se carga así de sentido la lluvia que aparece en la portada del libro, pues describe un proceso que va de lo tupido al amaine. Probablemente ese paso de lo tupido a lo casi claro de la portada sea un guiño al curso ‘sufrimiento interior-exteriorización’. La imagen de la portada muestra ya a un personaje cabizbajo, encorvado, postura que revela el acto más característico del texto: la reflexión, el ensimismamiento, al tiempo que ilustra la “bilis negra” del personaje.

Al respecto, en *La mélancolie au miroir*, ya citado, Jean Starobinski explica que una de las representaciones pictóricas más características del melancólico es la postura inclinada. Esa postura, a decir del crítico suizo, acusa al tiempo un ánimo de introspección, reflexión y la dificultad —o imposibilidad— de movimiento²⁵⁰. Con base en esto, la melancolía de Nicomaco se proyecta de adentro hacia afuera, como se aprecia en la portada del texto.

La relación efrástica entre texto e imagen “soporta” las claves de lectura más relevantes y, claro, ilumina el nexos entre lo interior y lo exterior: la cerrazón aparece *sobre* el protagonista en las

²⁵⁰ *Op. cit.*, pp. 19-21.

imágenes, pero en la materia narrativa sabemos que aquella se halla *dentro* del mismo. Lo interior y lo exterior se comunican por medio del diálogo visual que establece el texto con el dibujo, un diálogo que refrenda desde otro ángulo el carácter híbrido de la novela ya señalado en un principio²⁵¹.

La cerrazón aparece explícitamente en dos pasajes de la *nouvelle*. La primera vez tiene lugar después del accidente o la caída con el paquete que Nicomaco debía entregar. El paquete se estropea y su contenido queda regado en el suelo de la Alameda central. Acongojado porque sabe que su jefe lo llamará a cuentas por el descalabro sufrido, Nicomaco describe el ambiente nublado que le rodea. La fatalidad de tal infortunio encuentra correspondencia en el entorno y asimismo se contrapone al episodio risible del hombre que, por volar en demasía y sin control, cae (como un ridículo Ícaro). Éste es un breve pasaje en el que el sentimiento íntimo del personaje se generaliza hacia todo el relato:

Callaban las campanas. En lo alto se habían ido acumulando gruesas nubes. Naves de acero de la mar de los aires, ellas disparaban contra ellas fulminantes relámpagos, y la ciudad fué repentino blanco de los cientos y cientos de sus ametralladoras de balas de cristal. Su excelencia, el señor ministro, me esperaba (pp. 40-41).

En este fragmento, Efrén Hernández usa la metáfora: la caída de Nicomaco va a desatar figuradamente los “disparos” del ministro, la lluvia alegorizada como una guerra. Con respecto a este episodio, repárese además en que no se explica el curioso contenido del paquete: el pliego guinda, el medio litro de lámina cromada, los “tres dobledecímetros” y los “guantes escarlata”:

¡Ay negra, negra suerte! Qué esquiliano [en sentido trágico] espectáculo recogieron mis ojos; tal como si el campeón de los aparadoristas los hubiera dispuesto, así quedaron [los objetos]. Hubierais visto el pliego guinda, desplegado, aletear airoso sobre un macizo de amapolas amarillas; el medio litro de lámina cromada, con su asa naranja, de pie sobre el único remiendo

²⁵¹ Para JOSÉ ROJAS GARCIDUEÑAS, en *Cerrazón sobre Nicomaco* hay una impronta tanto plástica como literaria. Esta idea, según el autor, puede corroborarse no sólo con las ilustraciones que Hernández incluye en su texto, sino en los juegos que el autor lleva a cabo con la imagen y la palabra. Los nubarrones oscuros de la cerrazón podrían ser el ejemplo más relevante, dada la carga semántica que simbolizan en la diégesis. José Rojas Garcidueñas, “Notas sobre tres novelas mexicanas”, *América: Revista antológica*, número 59 (1949), 237-261. Cuando me refiero a un proceso ecfrástico, entiendo la écfraasis desde la propuesta de ANTONIO MONEGAL: “Se trata de una modalidad discursiva propia de la literatura, que se basa precisamente en la invocación y la evocación de la visualidad, y como tal se convierte en un laboratorio de experimentación idóneo para comparar los diferentes sistemas de representación, y comprobar hasta qué punto es posible el intercambio entre ellos”. “Diálogo y comparación entre las artes”, en *Literatura y pintura*, introducción, compilación y bibliografía por Antonio Monegal, Arco Libros, Madrid, 2000, p. 18.

negro de un pavimento de mosaicos marfilinos, y en medio de los tres dobledecímetros en posición de flechas encargadas de encaminar los ojos hacia él, y un mano a mano de guantes escarlata, con violetas, brillando como brasas sobre las que soplara un fuelle, encima de, precisamente, el césped más tupido y verde que se podía encontrar en cien metros a la redonda. Llamaron la atención en forma tal, que todos los merolicos del contorno se quedaron hablando solos, según fue la competencia de que fueron víctimas, de parte de aquella inopinada exposición de los objetos que se me había encargado conducir en secreto a su destino (pp. 37-38).

Sin duda, hay una impronta visual en la combinación de colores, la presentación de objetos que no guardan relación alguna entre sí y la descripción de cuerpos extraños, sin referente empírico. Frente al negro de las nubes de la cerrazón, los colores del atípico y muy misterioso paquete llaman la atención²⁵². Para reforzar esta dualidad oscuridad/color, hallamos también el tono jocoso que configuran tanto la irónica mención del “campeón de los aparadoristas” para maximizar el efecto de la imagen del paquete dispuesto en el suelo. Por si fuera poco, está también el efecto en los merolicos: es tal la rareza del paquete regado en el suelo que ni los artistas del robo del interés pueden hacerle frente²⁵³.

Con esos procedimientos Hernández trata de “desmenuzar” los hechos, de resaltar el accidente y sus consecuencias antes que nutrir de sentido a los objetos. Da protagonismo al percance por medio de su

²⁵² Con tal agrupación de insólitas piezas Hernández hace tal vez un guiño al arte pictórico de su época, a la combinación abigarrada de objetos, al delirio y al “desorden” que se observan en algunas de las pinturas surrealistas de Max Ernst, Salvador Dalí e Ives Tanguy, artistas que en la época en que se escribe *Cerrazón* ya gozan de alto prestigio y fama. Para profundizar en esa perspectiva visual-literaria que se observa en *Cerrazón* y que convierte esta novela en un híbrido entre lo pictórico y lo narrativo, téngase en cuenta que su estética está muy cerca de las vanguardias. Sobre la novela vanguardista, KATHARINA NIEMEYER explica: “en la medida en la cual la novela vanguardista se presentaba como una respuesta en contra de lo establecido, también se auto-definía como propuesta “a favor de”: de la renovación de la novela como experiencia estética autónoma y modo de comunicación específico de sentido; del experimento con las posibilidades y limitaciones de la ficción y el ensanchamiento de sus capacidades de dar acceso a la realidad; del ahondamiento en las condiciones de posibilidad del discurso narrativo y su función en la construcción del mundo y del sujeto; de la apropiación/participación/remodelización hispanoamericana de la modernidad, para anticipar aquí sólo los ejes más importantes”. *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto: La novela vanguardista hispanoamericana*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2004, p. 70. Esa búsqueda de “renovación de la novela como experiencia estética” y esa experimentación “con las posibilidades y limitaciones de la ficción” se dejan ver en el diálogo entre ilustración y relato en la *nouvelle* hernandiana.

²⁵³ Este episodio podría ser un indicio más de la melancolía: Starobinski analiza el poema “El cisne” de Baudelaire (dedicado a Victor Hugo) y explica que el melancólico se rodea de objetos dispersos, pues el desorden lleva a la creación y “el verbo ver releva al «yo pienso»”. Ver el paquete “regado” como lo describe el narrador es un signo más de la melancolía nicomáquea y, al tiempo, siguiendo a Starobinski, resulta un síntoma de la inteligencia del protagonista del relato. *Cfr.* Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir*, *op. cit.*, p. 65.

extrañamiento. El enigmático pliego guinda reaparecerá, pues la carta en la que se informa a Nicomaco del engaño de su mujer está escrita sobre el mismo tipo de papel, lo que refuerza el clima de sospecha que rodea al personaje. Así, algo que en apariencia es humorístico *per se* funciona para favorecer el misterio, pues esos llamativos objetos jamás tendrán causalidad o finalidad en el relato.

En los pasajes que podrían ser definidos como absurdos —claves que no tienen una motivación clara—, pintorescos e irónicos, el autor lleva a cabo un sutil ejercicio de extracción: pone en crisis la simbolización o el significado de objetos en pro de una exaltación semántica del acto en sí. Lo que importa no es tanto el significado del paquete, sino que éste se pierda y que su contenido resulte a la postre extraño e inquietante.

La otra ocasión en que se dejan ver las nubes negras es en el segundo hecho nefasto que experimenta el protagonista. Al leer la misiva anónima en que se acusa a su mujer de adulterio,



Última ilustración de la novela corta,
por Efrén Hernández

Nicomaco corre a la “afilada columna a [la] que llaman —*lapsus pópuli*— de la libertad” (p. 73), soborna al portero del monumento y sube a observar su casa desde la cima²⁵⁴:

En el cobertizo en donde, mientras Dios lo quiso, tuve una pareja de canguros, no estaba sino la cangura. ¡Señor! no lo permitas. Que no sea verdad. ¿Dónde estará el canguro?

También vi que la cangura fruncía el hocico y retorció las manos. Era claro, la pobre padecía, y no podía como

yo, consolarse recordando que todos hemos de morir. Ya, con muy graves lesiones, llena de rajaduras la vitrina de mi fe en mi mujer, bajé de la columna y

²⁵⁴ La breve acotación parece perseguir una intención crítica. El término ‘*lapsus populi*’ acusa un descuido o una ceguera generalizada. Quizá Hernández se refiere a que no hay libertad en el contexto que busca representar. Tal vez sólo se refiere a que en la época se confundía a la Columna de la Independencia (aquella donde se aprecia el famoso Ángel de la Independencia en la avenida Reforma, en la Ciudad de México) llamándole columna de la Libertad. El texto no permite una lectura firme al respecto y no se hallaron datos concretos a este respecto.

penetré en mi casa. Y penetré, atribuyendo al piso de mis pies, la consistencia de la sombra del humo. Las conocidas nubes, negras y huecas, de la debilidad, me envolvían de cerca (pp. 74-75).

Curiosamente, no se comenta el hecho extraordinario de tener a dos canguros como mascotas en la Ciudad de México. En lugar de ello, Nicomaco lleva a cabo lo que se puede denominar una suerte de exégesis de celos con base en los “gestos” de la hembra canguro y con la metáfora del cristal dañado que expresa los sentimientos de la fragilidad y de lo irreparable: el protagonista pierde la confianza en su pareja y se metamorfosea en “sombra de humo”, otro estado del agua. En ese momento de crisis y de irónico humor, aparece nuevamente la cerrazón. “Conocidas” ya, acaso habituales, las “nubes negras y huecas” de la melancolía avasallan al personaje.

La imagen o dibujo que cierra la novela muestra unas inmensas letras —nótese que están desgastadas en las orillas— sobre una enorme nube negra enlazada a un candado cerrado, también oscuro, que figura el cierre de la narración. Las tres figuras, acopladas, son efigies de la cancelación del relato, pero sobre todo refieren que la fatalidad, el desgaste (físico, pero sobre todo moral) y la tristeza son los temas preponderantes. La luz contra la oscuridad.

La luz interior de Nicomaco, su inteligencia que, veremos, imita al agua, enfrenta la sombra de su tribulación, la fatalidad de los acontecimientos: las tinieblas del mundo interior y exterior. Quizá por eso el fuerte contraste entre lo negro y lo blanco de las ilustraciones. Si el personaje humano se aprecia aureolado de claridad en los dibujos, a su alrededor el paisaje aparece ensombrecido.

Hay dos elementos que se enfrentan y el



Ilustración del capítulo I,
por Efrén Hernández

protagonista se coloca en el centro de tal pugna. Esa óptica “de en medio” a la cual pertenece Nicomaco (nació “a la medianoche” y a “la mitad del invierno” y su “estado crepuscular” lo sitúa “en el medio, no de un día o noche, de un crepúsculo”, pp. 11-12) le permite moverse entre la luz y la oscuridad, apreciar los contrastes y formularlos, aunque finalmente queda preso por el sueño mortuorio que se repite y que el último dibujo simboliza con un extraño candado que cuelga de las nubes.

La fuerza simbólica de la cerrazón nubla cualquier ojeada a la felicidad. El subtítulo (“Ficción harto doliente”) es obviamente una clave exegética. Así pues, la desdicha es el centro discursivo de la novela, y alrededor del mismo orbitan tanto las acciones como las reflexiones de todos los personajes. Es ahí que la balanza se desnivela en favor de la oscuridad, la tristeza y la fatalidad. Así, no es casualidad que se aprecie al personaje de las miniaturas siendo impactado por un rayo como símbolo de los bruscos golpes que a lo largo del texto lo victimizan²⁵⁵.

No olvidemos los varios guiños que Hernández hace a la melancolía. También debemos recordar que el pensamiento o la reflexión son rasgos predominantes del enfermo de ese mal; Nicomaco, gracias a su disposición a ese humor, se configura como un personaje predispuesto para el trabajo intelectual. He ahí la razón de la digresión que, como se sostuvo en el capítulo II de esta tesis, es el síntoma y *locus* de la reflexión. La “negra bilis” del personaje, aun si la entendemos como un estado de ánimo, indica que el personaje piensa y es propenso a la meditación. Desde esa perspectiva, Hernández puede ser puesto en diálogo con Robert Burton, quien sostiene que la melancolía siempre ha observado un carácter doble, un estado que produce tanto dolor cuanto placer, pues permite al ser humano el sueño diurno.

²⁵⁵ Un “golpe” con la fuerza de un relámpago es, sin duda, la noticia del adulterio: “El efecto que la lectura del billete [la carta donde se le avisa a Nicomaco del triste acontecimiento] me produjo, fué como el golpe dado por cosa sumamente veloz, que no se deja sentir” (p. 68). La ilustración de arriba aparece en el primer capítulo como una anticipación de lo que ocurrirá en los capítulos siguientes (la noticia del engaño pertenece al capítulo III).

La digresión en la *nouvelle* se convierte en un símbolo del dolor, de una búsqueda de alivio por medio de la reflexión, pero también del placer de quien cavila y pondera. Tal vez por eso, frente a otros textos hernandianos (como la novela de 1949), este artificio alcanza en *Cerrazón sobre Nicomaco* un nivel estético óptimo. La relación entre digresión y melancolía es compleja, pues refleja un padecimiento que desemboca en desahogo intelectual. Casi podemos sentir alivio al ver el periplo mental de Nicomaco que va del dolor a la introspección, de ésta al contacto con lo divino, y de nuevo al reconocimiento y aceptación de la fatalidad. Mas ¿hacia dónde se dirigen sus ideas y asociaciones?

IV. 4. La muerte infinita de Nicomaco: el agua y la inteligencia

*Tout ce que le coeur désire peut
toujours se réduire à la figure de l'eau.*

Paul Claudel, *Positions et Propositions*²⁵⁶

En las digresiones que sobre el agua se despliegan en la novela corta, hay ocasiones en que los indicios humorísticos se intercalan con un tono disquisitivo. Nicomaco, al hablar de ese elemento, ocasionalmente, varía el registro irónico y lúdico para sumergirse en profundidades filosóficas. ¿Cuál es el posible significado de ese gesto, de esa meditación entre juego y reflexión?

Una respuesta pertinente es que en la obra completa del escritor nacido en 1904 el agua se relaciona con la inteligencia. Como apreció Rosario Castellanos en “La obra literaria de Efrén Hernández”: “El agua fue una de sus imágenes predilectas. En ella se convirtió el sonrisueño Nicomaco Estrellitas al sentir que sobre él se cerraba el mundo”²⁵⁷.

²⁵⁶ “Todo lo que el corazón desea puede reducirse siempre a la figura del agua”. *Apud.*, Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, traducción de Ida Vitale, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 6.

²⁵⁷ Castellanos, “La obra literaria de Efrén Hernández”, *loc. cit.*

La autora de *Balún Canán* (1957) observa que el pequeño burócrata, víctima de su mundo laboral, se refugia en el agua. El personaje no puede romper o siquiera doblar “férreas leyes irracionales”, como llama Castellanos al orden diegético de la *nouvelle*, que enfrenta y que lo agobian... Pero sí puede hacerse dúctil él mismo. Ante un mundo irremediamente rígido, el individuo se hace líquido. Sólo en esa solución alegórica halla Nicomaco su salida. El agua es la respuesta.

Este elemento es la principal materia de la cual se sirve el protagonista para convertir la melancolía en lucidez: en este relato las digresiones dejan ver una tensión entre ánimo (melancolía) y raciocinio (lucidez). La pregunta que aquí se plantea es ¿cómo convertir la bilis negra (simbolizada por el cuerpo) en discernimiento (simbolizado por el espíritu), en agua que corra con fluidez hacia su derrotero de consuelo y conocimiento?

Esa búsqueda de fluidez es un procedimiento simbólico que de nuevo convoca la melancolía, porque Nicomaco, como sujeto enfermo de ese mal, busca contener su sentimiento en pro de la expresión de su padecer. El individuo apesadumbrado considera su condición, y esta conducta le lleva a no poder desprenderse de su “impenitente autonomía del juzgar, aquella que le hace no poder mirar nada del mundo sin verse a sí mismo. [...] El juicio propio es el terreno en el que se fragua la melancolía y en el que se juega todo movimiento de ánimo”²⁵⁸. Efectivamente, al ver que su mundo “se cierra” con agresividad, el pequeño oficinista se repliega hacia sí mismo para después hacerse agua. Obligado por las circunstancias, al describirse en dificultades no puede evitar hablar de sí y del agua, que, explica, lo alivia, lo rescata de los problemas, lo determina:

¡Oh, el agua humilde, útil, preciosa y casta! Jamás, mientras la veo, ceso de tararear, *in mente*, el ánimo a que deben su origen y sustento estas palabras con que nos la hace comprender, en su Cántico al Sol, el pobrecito²⁵⁹. En quietud, me suspende; de que corre o se estremece en

²⁵⁸ CARLOS THIEBAUT, “De melancólicos, escépticos y filósofos”, en *Melancolía y memoria: Reflexiones desde la literatura, la filosofía y la teoría de las artes*, op. cit., pp. 41-42.

²⁵⁹ Hernández hace un guiño intertextual a “Cántico al hermano Sol” (“Il cantico di Frate Sol” o “Il cantico delle Creature”), mejor conocido como “Cántico de las criaturas” de San Francisco de Asís, escrito entre 1224 y 1225. Cuando menciona al “ánimo a que deben su origen y sustento estas palabras” y le llama “el pobrecito”, seguramente está haciendo referencia al autor de dicho canto y la búsqueda de la santidad por medio de la austeridad, la humildad y la simpleza. Con

quiebres pequeñitos, me amariposa y llena de vivacidad²⁶⁰; su hondura me desmaya, su olor, mitiga mi sed (pp. 16-17).

El final de la cita acusa una relación íntima entre el protagonista de la narración y el líquido. Si el agua está quieta, Nicomaco le imita y se “suspende”, y si “corre o se estremece”, él queda cautivado, se alegra y se llena de vida. Tomando en cuenta el pasaje citado y la escena en que Nicomaco se convierte en agua para escapar de la prisión a la que lo condena su superior, se puede entonces decir que el contacto del débil burócrata con el agua es en sí mismo una aventura, una peripecia que con humor y profundidad reflexiva manifiesta que si ese personaje sigue la forma y el curso caprichoso del fluido, puede ser inteligente y puro.

En su libre curso, Nicomaco alcanza un consuelo para sus melancólicas tribulaciones. Fluye. Y porque así lo hace puede liberarse de su melancolía aunque sea por breves instantes, y consigue construir una relación con Dios muy cercana a la mística. De tal forma, el preciado líquido no sólo es la momentánea respuesta a las desventuras del protagonista, es también un principio mental, un *modelo de pensamiento*: no se derrama, corre melódicamente; implica un orden placentero. En síntesis, se sugiere un estado máximo de bienestar en cuanto se toma al agua como principio vital e intelectual:

Y no me hagáis el feo. Yo no sabría evitarlo; de nacimiento estoy a medias cuerdo. Soy el medio loco que nació para acabar de enloquecer al ver, oír u oler el agua.

He aquí, soy el varón del agua; aquel cuyo destino, si ya no es que haya comprendido mal a Dios, es llegar a ajustar en el dócil cristal cambiante de su versátil mano movediza, mi sortija.

el humor que le caracteriza y que tiene eficaces apariciones en esos pasajes disquisitivos, Hernández quizá recuerda que San Francisco de Asís fue quien fundó la orden de los Frailes Menores u Orden Franciscana, y recuérdese que en el capítulo III de esta tesis se observó cómo el guanajuatense se identificó con cualidades como la austeridad o la humildad. Varios de los personajes hernandianos, si no todos, cumplen con tales características. Asimismo, los adjetivos con los cuales se califica al agua (con prosopopeyas) en el párrafo citado, como el narrador mismo señala, pertenecen al cántico del santo italiano: “Laudato si', mi' Signore, per sor Aqua,/ la quale è multo utile et humile et pretiosa et casta”. “Alabado seas, mi Señor por la hermana Agua,/ la cual es muy útil, humilde, preciosa y casta”. La traducción es mía.

²⁶⁰ Con “me amariposa”, el autor se refiere al verbo conocido como ‘mariposear’; el verbo, como lo usa el escritor, es una invención de Hernández, pues emplea el prefijo ‘a’ para expresar la adquisición de características (en este caso, de las mariposas); generalmente, dicho prefijo acusa negación (como en ‘amorfo’, ‘analfabeto’). El verbo, sin el sufijo, existe: “Mariposear. (De mariposa, por alusión a la veleidad de este insecto). 1. intr. Dicho especialmente de un hombre: En materia de amores, variar con frecuencia de aficiones y caprichos. 2. intr. Andar o vagar insistentemente alrededor de alguien, procurando el trato o la conversación con él”. *Diccionario de la Real Academia Española*, <http://lema.rae.es/drae/mariposear>. s. v. MARIPOSEAR. Consultado el 10 de enero de 2016. El agua embelesa a Nicomaco y le hace reaccionar como la mariposa ante el fuego.

[...] Toda mi vida he sido así, toda mi vida. Ved al bobo del agua. En mis mejores horas, suyo he sido con todas mis potencias. No obstante el negro tren que forman mis larguísimos pecados, dentro de mí hay algo totalmente inocente, que no tiene la culpa...

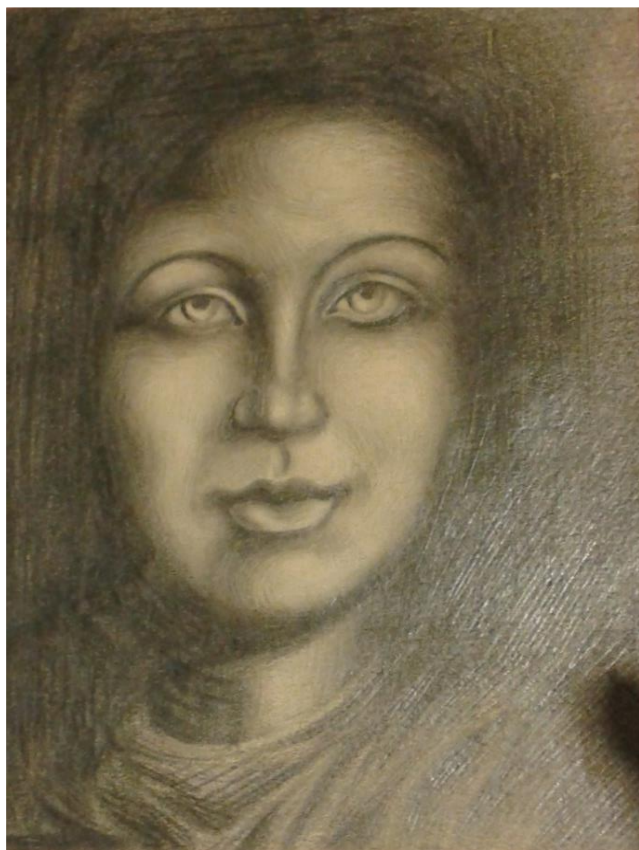
Ello se me revela cuando contemplo el agua. El agua acude a mí, no tengo sed, mi inteligencia luce, es como el agua; entonces no se me atraviesan las pasiones (pp. 17-19).

¿Qué relación guarda el personaje con el agua? ¿Por qué se titula a sí mismo “varón del agua”? Es claro que Nicomaco define su vínculo con el vital líquido como amoroso —no en vano expresa que el agua, para él, es “humilde, útil, preciosa y casta”—. *Cerrazón sobre Nicomaco*, como una narración hondamente melancólica, presenta un drama interior, como en los textos de los místicos que tanto deleitaban a Hernández (recuérdese el diálogo explícito de Hernández con Miguel de Molinos o con Santa Teresa en el capítulo anterior).

En pocas palabras, el drama de la obra se concentra en una tensión entre la trascendencia espiritual y las tribulaciones laborales y amorosas. Podríamos definir su asunto como los amores del hombre y la inteligencia, del hombre y su entorno, del hombre y la tristeza, del hombre y Dios. Con la carga simbólica que se le atribuye al acto de fluir (como el agua y como el discurso ideal), el agua es la figura que representa a la inteligencia y a Dios; es un elemento que trae por momentos la ventura, el humor, la satisfacción.

Nicomaco le profesa amor al agua porque en ella encuentra su mejor rostro. Afortunado Narciso, en su reflejo sobre el agua se ve distinto: puro, inteligente y presto al conocimiento; reflejado en ella es inocente, ajeno a las culpas; en sus mejores horas ha sido uno con el fluido vital. El personaje ama el agua porque en ella se refleja y se reconoce por un momento.

Nicomaco *se sumerge* en sus cavilaciones: cuando sus sentidos hacen contacto con el líquido, tiene lugar un desequilibrio positivo y el “varón del agua” sana sus pasiones, pecados y culpas gracias al líquido. Así, el elemento natural hace las veces, como en tradiciones asiáticas, de medicamento moral. De la misma forma, Hernández también recupera la feminidad del líquido: la imagen del pequeño oficinista entregando un anillo en la construcción prosopopéyica, “dócil cristal cambiante de su versátil



Efrén Hernández, rostro de mujer.
Dibujo a lápiz, archivo del autor

mano movediza”, que expresa un figurado pero fuerte vínculo entre el elemento y lo femenino: una unión amorosa y ritual, se une a la descripción (también prosopopéyica) en la que el agua es “humilde, útil, preciosa y casta” para conformar un elemento con virtudes humanas²⁶¹.

Aunque el pequeño melancólico tiene una esposa, cuyos ojos asocia con ese elemento vital²⁶², su verdadera unión espiritual parece establecerla con el elemento femenino del agua, que le emparenta de manera más íntima con los

²⁶¹ La simbolización convencional del agua se cifra en ‘vida’, ‘purificación’ y regeneración’: “Las significaciones simbólicas del agua pueden reducirse a tres temas dominantes: fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración. Estos tres temas se hallan en las tradiciones más antiguas y forman las combinaciones imaginarias más variadas, al mismo tiempo que las más coherentes”. Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 52. s. v. AGUA. Efrén Hernández recupera esas significaciones, pero llama la atención que las use para configurar al personaje principal y que trabaje con la relación ‘agua-Nicomaco’ tanto en lo mental cuanto en lo físico, pues, como se dijo al inicio de este capítulo, las simbolizaciones acuíferas se usan para proporcionar ciertos poderes al personaje principal, que “se mueve como un pez en el agua” en cuanto se halla en problemas. Del mismo modo, su razonamiento fluye como el agua. Por su parte, Gaston Bachelard apunta que: “El agua se ofrece, pues, como un símbolo natural de la pureza; da sentidos precisos a una psicología prolija de la purificación”. Bachelard, *El agua y los sueños*, op. cit., p. 203.

²⁶² Los ojos tienen vital importancia en el *corpus* hernandiano, lo vimos en los ojos cerrados del “gran escritor muy agradecido” o en los cambios de visión en “Santa Teresa”. En *Cerrazón sobre Nicomaco* la mujer del pequeño oficinista es representada desde los ojos; son éstos su característica destacada y lo que más le gusta al protagonista. En el archivo del autor se halló el dibujo reproducido en esta página, que muestra cómo los ojos son el punto de atención en un trazo a lápiz hecho por Efrén Hernández. Se desconoce quién es la mujer representada, pero es claro que el escritor y dibujante puso especial atención en los ojos del personaje del boceto. En la *nouvelle* se lee: “Y aquella a quien sucesivamente fui llamando: mi aspiración, mi amor, mi bien, mi compañera, mantuvo siempre, en vida, tal institución ácuea en sus ojos. Sus ojos fueron como inmortales valles inundados de un agua que transparecía y se mostraba como eterna. Mas hay que imaginarlo bien, sus efímeros ojos fueron como perennes prados anegados, como ondeantes valles bajo un vidrio simplísimo, cual todo un paraíso visto más allá de una cortina de agua desplegada. Y ahí, con polarización muy alta se reflejaba todo, para siempre, creí yo; para siempre, tal creí” (pp. 21-22). Los ojos son analogados con el agua y así todas las propiedades que en la obra se le confieren al agua se adjudican a la esposa de Nicomaco. Todo eso cambiará luego de la sospecha de adulterio absurdamente zoofílico. Lo interesante es cómo la imagen de los ojos se halla a lo largo de toda la obra hernandiana y este órgano le sirve al autor para expresar diferentes ideas y para configurar diferentes niveles de significado. Es de tal importancia el sentido de la vista que incluso en el arte pictórico el escritor mexicano se preocupó por plasmarlo. Como posible evidencia se tiene el dibujo de arriba: casi todo se halla en sombras, menos los ojos de la mujer.

otros valores que se le conceden al fluido: la purificación, el sosiego, el amor, la cercanía a Dios.

Igualmente, la sinrazón por el agua formula un eco quijotesco, pues el agua es el símbolo más privilegiado de la inteligencia, como veremos. El protagonista de la novela corta es siempre un estrambótico quijote que halla en lo que le vuelve loco el símbolo de su pensamiento, la razón de la *fluidez* de su discurso, pero sobre todo de su intelecto. Nicomaco, entonces, no es el “bobo” o el “loco” del agua —como se autodesigna—, sino el sabio del agua que encuentra en ella una auténtica representación de la inteligencia: su pensamiento mana y discurre libre como aquella, se abre camino aun en los casos más inaccesibles, muestra un curso natural. Como escribe Gastón Bachelard:

El agua es la señora del lenguaje fluido, del lenguaje sin choques, del lenguaje continuo, continuado, del lenguaje que aligera el ritmo, que da una materia uniforme a ritmos diferentes. No vacilaremos en darle todo su sentido a la expresión que habla de la cualidad de una poesía fluida y animada, de una poesía que viene de las fuentes. [...] El lenguaje quiere correr. Corre naturalmente. Sus sobresaltos, sus peñascos, sus durezas son intentos más ficticios, más difíciles de naturalizar.²⁶³

En el relato de Hernández, la digresión deja de ser un mero recurso narrativo para convertirse en el símbolo formal del agua, de la inteligencia, del pensamiento abandonado a su llaneza. Pero también representa un ritmo ligero, que *fluye*, pues discurrir libera al sujeto narrador y le lleva a *profundizar* en sí mismo. De tal forma, el líquido vital es el blasón del intelecto en este texto y, en él, la digresión es el artificio formal que mejor le representa²⁶⁴. Dicho artificio se asume como un elemento narrativo que, usado con eficacia, aligera el ritmo discursivo, lo hace placentero al brindar la convivencia de registros, como una música con varias cadencias que se amoldan armónicamente. Acaso se figura así el ritmo del agua que corre o que mana en la naturaleza.

²⁶³ Bachelard, *El agua y los sueños*, op. cit. pp. 278-279.

²⁶⁴ Ya desde su primera publicación, *Tachas*, hallamos un esbozo de lo que aquí desarrolla Hernández sobre el agua y su importancia como símbolo de la “fluidez” que ha de buscarse en la vida. Conviene citar nuevamente: “El agua hace bien, perfectamente, siguiendo la cuesta, sin intentar subir. De esta misma manera, parece que lo resolvió Cervantes, no en Persiles, que era un cuerdo, sino en Don Quijote que es un loco. Don Quijote soltaba las riendas al caballo e iba más tranquilo y seguro que nosotros”. *Tachas*, loc. cit., p. 14.

Así, la diada ‘agua-inteligencia’ es muy importante para el discurso de la novela en cuestión: “Dentro del agua se halla todo lo que no está en ella, como en la inteligencia. Aunque no se le mire, ahí está, como en la inteligencia. Como en la inteligencia, si se busca en el agua, se va encontrando más y más, indefinidamente” (p. 18). La anáfora de este segmento sugiere la semejanza del líquido con la facultad de comprender, analizar y conocer. En el plano visual, el reflejo del agua hace ver o apreciar las cosas que están fuera de ella. Igualmente, la inteligencia es una cualidad que advierte y representa con certeza aquello que aprehende.

En *Cerrazón sobre Nicomaco* el reflejo es la metáfora que Hernández usa para hacer una proposición: *todo* lo que pensamos puede ser visto con profundidad, con claridad; y la profundidad y la claridad son cualidades tanto del agua (en lo literal) como del entendimiento (en lo figurado). La inteligencia y el agua asimilan o reflejan lo que se halle fuera de ellas. Son *indicios* de una actividad reflexiva.

Particularmente en la narración hernandiana, en sentido metafórico, si se deja fluir al pensamiento en pos de la comprensión, es posible aprehender lo que se estudia, es decir, reflejarlo. Ese segmento de la *nouvelle*, así interpretado, puede simbolizar una *armonía* entre el objeto que se narra o se revisa y la forma en que Hernández escribió: ambos, inteligencia y agua, discurren, se permiten fluir. A esto hay que agregar que, como se dijo, el pequeño oficinista establece una relación con Dios desde el acercamiento entre el agua y la inteligencia:

Dicen que el Paraíso bajo era mucha agua. [...] En partes a la luz, en partes a la sombra, cuántos espejos de agua *contestaban a coro* cada árbol, cada hoja, cada fruto, y cada estrella y luna y sol. Y Dios mismo, ahí se complacía infinitamente, y *le hacía mucha gracia* mirar, que en cuanto entraba, corría la misma suerte que aquel trozo de vidrio que llegase a caer en el vidriero de un caleidoscopio (pp. 20-21; el énfasis es mío).

El líquido se figura como un espejo donde se hallan correspondencias entre lo creado por Dios y él mismo. Las menciones del coro de reflejos y la gracia divina expresan la idea del agua como un medio para un conocimiento que se dirige a lo sobrehumano: Dios como un Narciso complacido en el agua.

Como el mismo Nicomaco, Dios halla en el transparente líquido su imagen placentera. Desde tal perspectiva, el supuesto diálogo con Dios que varias páginas adelante sostiene el protagonista, como resultado del posible adulterio de su esposa, es ilustrativo. Si en un principio el vínculo con el ser superior se basa en la cualidad de la reverberación, en su mayor momento de crisis Nicomaco evoca otro rasgo acuático: la transparencia.

Tú, a quien todo se ofrece transparente, a quien no es dada la opacidad ni la tiniebla; cuya vista no encuentra resistencia, y que ahí donde la mía es rechazada, haciéndome creer en las tinieblas, sigue, y en derredor no ves sino cristal y homogeneidad y concordancia; tú me ves, y como sabes lo que ves, te complaces tanto en mi risa como en mi llorar; cual yo mismo haría, si acertara a mirar las cosas sin mampara. Pero ya que aunque mis ojos se detienen, yo no digo: creo en las tinieblas, concédeme una gota, o la esperanza de una gota de aquella íntima paz que sueles darme, cuando en secreto me hablas desde el rostro recóndito y puro de las fuentes, o el eterno descanso (pp. 78-79).

De esta cita podemos aducir que como al “bobo del agua” no se le concederá el “eterno descanso” —opción sugerida al final de la cita—, aquél formula su plegaria con base en que todo se ofrece transparente a Dios. Nicomaco ruega por la concesión de “una gota o la esperanza de una gota” del alivio que comporta el agua en él, porque es por medio del “rostro recóndito y puro de las fuentes” que habla con el ser máximo. Hernández construye, con los dos pasajes citados, una espiritualidad en Nicomaco que le permite ir a lo invisible por medio de lo visible, a lo espiritual por medio de lo físico: según el personaje, el reflejo y la transparencia del agua le conducen a Dios y, por tanto, al consuelo de su sufrimiento. Se erige con ello un sistema de símbolos cerrado y dinámico, pues los significados de cada miembro se comunican íntimamente unos con otros: inteligencia-agua, transparencia-agua, reflejo-agua, Nicomaco-agua, Dios-agua.

El líquido, evocado en forma de lágrima y de fuente, constituye un desahogo para el personaje, pero asimismo es una simbolización de Dios. Es un mínimo *indicio* natural que manifiesta la presencia de lo sagrado. Estudioso de la mística, el autor propone quizás una relación muy particular del “varón del

agua” con el ser supremo: si ese líquido supone el signo de la inteligencia, es por medio de ésta que el personaje encuentra un camino para acercarse a él.

El fluido vital no es sólo un medio para conocer(se) mejor, sino para vincularse con lo sagrado. Las diadas ‘agua-inteligencia’ y ‘agua-Dios’, a través de las digresiones citadas, se convierten en metáforas del conocimiento del mundo y del conocimiento deífico, respectivamente: el agua y la inteligencia como reverberaciones intelectuales y divinas. El agua y Dios como símbolos de paz espiritual. Inteligencia es, desde estos pasajes, poder hablar con Dios. Quizá reflejarlo y saber que a él “todo se le ofrece transparente”.

Según Julio Premat, “el melancólico es también un ser lúcido, ultralúcido inclusive, comprometido en una dinámica de aprendizaje y de saber sin límites [...] En última instancia, al melancólico se le atribuye una conciencia de la verdad”²⁶⁵. En efecto, la lucidez de Nicomaco lo lleva a establecer vínculos metafóricos entre el agua y la inteligencia y también entre ese fluido y Dios; de ese modo el personaje construye su propia “dinámica de aprendizaje” que no se detiene, pues aun en la desgracia observa su cosmos para comprenderlo y comprenderse. De ánimo melancólico, el protagonista de la historia demuestra ser un obsesivo del conocimiento. He ahí la razón y el valor de sus digresiones: como buen melancólico —ya Aristóteles lo propuso— tiene rasgos de filósofo.

Su camino argumentativo, en los pasajes de cavilación, denota movimientos de reflexividad. En ello se diferencia del ministro o de su esposa: da un paso hacia afuera para tratar de verse objetivamente, pero luego se sumerge en sí mismo. Su digresión no es el emblema de vanidad o jactancia (al menos no lo es del todo), es un asunto de exploración y de duda.

Pero el narrador protagonista lleva al exceso su autocontemplación interior. Desde tal exageración, el final de la *nouvelle* adquiere sentido al proponer un juego especular en el cual Nicomaco se asoma a sus adentros y se ve morir, pues ya no queda nada que le salve. Su reflejo en el agua no convoca allí

²⁶⁵ Premat, *op. cit.*, p. 29.

paz, como se vio anteriormente. En ese pasaje, la búsqueda de conocimiento se detiene frente a un proceso mucho menos reflexivo: la agonía perenne, resultado del suicidio de la esposa²⁶⁶, las dificultades laborales, la cerrazón en el ambiente, etcétera. Volvamos al final de la obra, citado hace unas páginas:

Ahora sólo quiero insistir, en que, pues pasé lo que pasé, y aun tengo noticias más; debo ser *inmortal*. Y por lo que ve a cuando estoy dormido, últimamente he dado en *soñar una escena que se repite incesantemente*. En ella, *me veo* disponiendo la mesa que soporta mi ataúd, con esa entre adormecida esperanza y adelantado paladear el reposo, de que goza, quien, con infinita fatiga, *prepara su propio lecho*.

Tras encender, *yo mismo*, los cirios, colgar los lutos y distribuir las flores funerarias, entro en la caja; y con polvorienta voluptuosidad, muy semejante a aquella con que levantamos hasta nuestros hombros *las sábanas tibias*, que nos aliviarán del afán constante del día, y de las impiedades de las impías noches de invierno, *alzo y cierro la tapa*. Ésta es ahora toda mi vida; y éste es ahora mi único sueño (p. 96; el énfasis es mío).

La fatal inmortalidad de Nicomaco no es la que pretende en sus cavilaciones sobre Dios y el agua. Si bien Dios es una meta para el personaje, en el cierre del relato aquél brilla por su ausencia. El “bobo del agua” está muy lejos de la “gloria eterna” de los evangelios y muy cerca de un calvario propio, en soledad. La muerte no es el umbral al descanso, sino un acontecimiento interminable.

El sufrimiento final no es morir, sino una agonía constante. Cuando duerme, acto que debiera convocar el descanso, sólo se ve preparar su lecho mortuario una y otra vez. Una tortura incesante, un ciclo cerrado y agónico. Sueño, vida y muerte se cifran solamente en una constante despedida del mundo físico. Hernández, así, construye un relato que expresa el hondo tormento de quien sufre la

²⁶⁶ Me baso en las propuestas de Sigmund Freud para ver al suicidio de la esposa de Nicomaco como un elemento melancólico antes que como un simple duelo. Por un lado, en “Duelo y melancolía” (1915) Freud define al duelo como una “reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etcétera”. En pocas palabras, es un “afecto normal” ante una pérdida. Por otro lado, la melancolía, según Freud, sería una patología que se “singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo”. Dado que Nicomaco cumple más con la descripción del melancólico que con la del duelo, puede decirse que en él no hay tanto un duelo cuanto una exacerbada melancolía. SIGMUND FREUD, “Duelo y melancolía”, traducción de J. Etcheverry, en *Obras completas*, vol. XIV, Amorrortu, Buenos Aires, 1979, pp. 241 y ss.

muerte, pero no muere y —peor aún— no tiene oportunidad de evitar tal martirio. Cierra así, en un punto máximo, climático, el cuadro de dolor que se intenta construir con la “Ficción harto doliente”.

En este sentido, llama la atención el diálogo que se podría establecer con *Muerte sin fin* (1939), con el verso que da título al poema: el yo lírico expresa que “siente que su fatiga se fatiga,/ se erige a descansar de su descanso/ y sueña que su sueño se repite,/ irresponsable, eterno,/ muerte sin fin de una obstinada muerte”²⁶⁷. Y al final de la composición se lee: “Desde mis ojos insomnes/ mi muerte me está acechando”²⁶⁸.

Hay una ilustración que puede ser considerada como una síntesis pictórica del sueño final del “bobo del agua”. Se trata de la letra capital ‘A’ en el inicio del capítulo IV: se observan dos luces enormes que bien pueden hacer las veces de cirios encabezando el ataúd en que Nicomaco se dispone a descansar/morir. La imagen representa la perspectiva del personaje dentro de su ataúd: los gruesos bordes (a los lados y arriba) figuran el canto de la caja mortuoria. Este acto mimético o ese verse a sí mismo expresa lo que se ha desarrollado en el texto, pues el narrador se mira “entrar en la caja”. Tenemos efectivamente la perspectiva de Nicomaco y desde ella apreciamos, como él, sus exequias. ¿Qué nos quiere decir Hernández con este juego especular? ¿Puede ser



Letra capital del último capítulo de la *nouvelle*, por Efrén Hernández

²⁶⁷ JOSÉ GOROSTIZA, *Muerte sin fin: José Gorostiza/ Mort sans fin: Edición conmemorativa*, ilustraciones Emiliano Gironella Parra, edición crítica de Arturo Cantú, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Casa Juan Pablos, México, 2009, p. 117.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 143.

una “muerte sin fin”, un espejo frente a otro espejo? Desde su propia estética y con medios asimismo propios el autor de esta novela construyó un complejo sistema que se refleja a sí mismo.

Nótese también que los versos citados de Gorostiza contienen, cada uno, una articulación que reverbera: la *fatiga se fatiga*, se busca *descanso* del *descanso*, ocurre una *muerte* de la *muerte*. Cada locución representa un espejo: las palabras se miran a sí mismas en la repetición de cada verso. Así ocurre con Nicomaco, quien se asume “inmortal” aunque se “obstine” en morir (como versa el poema).

De la misma manera que las palabras repetidas del poema de Gorostiza, el personaje de Hernández *se mira*. Alista su entierro que se reitera sin fin. “Se erige a descansar de su descanso”, como postula el Contemporáneo en su composición (esto simbolizado por las “sábanas tibias”). Condenado a una muerte sin fin, la única vida de Nicomaco es verse en su sepelio, un sueño del que no despierta ya, como si el sueño fuese —también— un reflejo: no hay forma de escapar de ese círculo de imágenes. Una secuencia especular²⁶⁹.

El nexo que propongo entre *Muerte sin fin* y *Cerrazón sobre Nicomaco* se cifra en los ámbitos intelectuales y religiosos: el trayecto, según lo sugiere Hernández, es *Melancolía* (dolor interior) → *Poesía* (escritura literaria) → *Sabiduría* (conocimiento, reconocimiento o autoconocimiento). Postulado así, la *nouvelle* —gracias a sus digresiones— cumple cabalmente con mostrar esa suerte de proceso intelectual. Es que, como sugiere Paul Claudel en el epígrafe de esta sección: “Todo lo que el corazón desea puede reducirse siempre a la figura del agua”. En ella, en la reverberación específicamente, Efrén Hernández encontró un vehículo pertinente para su flujo artístico, intelectual y espiritual.

²⁶⁹ En el final de la *nouvelle* hay un complejo proceso especular que, de acuerdo con las citas anteriores, podría ponerse en diálogo con el poema del Contemporáneo. Sorprende su parecido en cuanto a los individuos que se miran morir una y otra vez. Hay una pista sobre el alto valor que Hernández halla en la lírica de Gorostiza en “José Gorostiza. Poeta”, un prólogo que el guanajuatense escribe bajo el seudónimo Till Ealing para la “Declaración de Bogotá”, texto del tabasqueño: “No es la Poesía un bien de poco más o menos. Por encima de ella no hay sino la Sabiduría, con mayúscula inicial, no la de las ciencias —y la SANTIDAD. Todas mayúsculas”. Hernández lee la poesía del miembro de la Academia Mexicana de la Lengua como la expresión de un arte sabio y sacro. El prólogo que cito fue publicado en la *Revista América*, número 59 (febrero de 1949), p. 8.

Del mismo modo que con el canto de Gorostiza, no puede evitarse otro referente: *Dama de corazones* (1928) de Xavier Villaurrutia. Hay un pasaje, que se comunica alterna e íntimamente con el poema de Gorostiza y la novela aquí analizada, la escena en que Julio —narrador protagonista— se ve muerto y en su propio funeral:

Ahora, estoy muerto. Descanso. Escucho. En torno mío el silencio es tan puro que un suspiro lo empañaría. Los recuerdos se me ofrecen detenidos, en relieve, con sus colores de entonces. Yo sigo, inmóvil, el juego de vistas estereoscópicas. Cada minuto se detiene y cae para dejar lugar a otro más próximo. No es difícil morir. Yo había muerto ya, en vida, algunas veces. Todo estriba en no hacer un movimiento, en no decir una sola palabra, en fijar los ojos en un punto, cerca, lejos. Sobre todo, en no distraerse en mil cosas. [...] Así, muerto, lo siento intacto, claro, definitivo, sin un relámpago, sin una penumbra, como si estuviera bañado en el agua de un espejo que fundiera todo lo inútil con su luz. Morir equivale a estar desnudo sobre un diván de hielo, en un día de calor [...] Morir es estar incomunicado felizmente de las personas y las cosas, y miraras como la lente de la cámara debe mirar, con exactitud y frialdad. Morir no es otra cosa que convertirse en un ojo perfecto que mira sin emocionarse. Ahora me llevan, ¿adónde? Al cementerio. No se han olvidado de cerrar la tapa del ataúd. Ignoran que no estoy dentro de él. Sigo el cortejo. Para mi fortuna, nadie llora²⁷⁰.

Los tres autores mexicanos citados en este apartado, a reserva de todas las distancias adecuadas que por sí mismas podrían dar lugar a un estudio, no comparten únicamente una época y un contexto: asimismo, dan a la vista preponderancia y juegan con la repetición de la muerte al tiempo que se ven

²⁷⁰ Xavier Villaurrutia, *Dama de corazones*, en *Obras: poesía, teatro, prosas varias, crítica, op. cit.*, pp. 585-586. *Cerrazón sobre Nicomaco* tiene también en común con *Dama de corazones* un elemento insoslayable: el estado intermedio entre la vigilia y el sueño que describen respectivamente JUAN CORONADO (en *La novela lírica de los contemporáneos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998) y GILDA ROCHA (“El valor de la palabra en *Dama de corazones*”, en *Multiplicación de los Contemporáneos. Ensayos sobre la generación*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988, pp. 221-239). En toda la *nouvelle* hernandiana hay más bien una tensión entre la melancolía y lo humorístico, pero el final cumple cabalmente con lo apuntado: no es posible saber si Nicomaco sueña o está despierto. Los nexos entre ambas obras narrativo-ensayísticas dan para un estudio que supera las intenciones que tengo en el presente capítulo: apuntar la nada casual repetición de diversos símbolos. A saber: el espejo, el vocabulario acuático, la (auto)mirada en la muerte. Hay un estudio que analiza cuidadosamente la relación entre la mirada y los “reflejos” en la obra de Villaurrutia —el primer poemario del poeta y ensayista se titula *Reflejos* (1926)—: “La estructura especular de *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia”, del investigador que, tristemente, falleció hace unos meses JESÚS EDUARDO GARCÍA (*Revista Fuentes Humanísticas, Literatura*, pp. 95-110, http://www.academia.edu/2368115/La_estructura_especular_de_Dama_de_corazones_de_Xavier_Villaurrutia. Consultado el 18 de julio de 2015): “El objeto que aparece más repetidamente en *Dama de corazones* no es una cámara, una fotografía o una pintura, sino el espejo. El espejo hereda de la mirada las propiedades que lo hacen independiente de quien se supone su poseedor. Humanizado, el espejo participa en la historia no sólo como testigo, sino como cómplice, y a veces, enemigo de los personajes: «Vuelvo a la media sombra del cuarto y me asomo al espejo del tocador. Su luz me traiciona un poco, alargándose. Ya nos acostumbraremos los dos a vernos»”. *Ibid.*, p. 102. En este sentido, la diferencia entre *Dama* y *Cerrazón* es que en la segunda obra el espejo no es un objeto, sino una figuración, una forma del agua. No hay un espejo como tal en toda la novela corta (ni siquiera en el “claustro de agua” donde Nicomaco es atrapado), como sí aparece en diversos momentos de la novela de Villaurrutia; el pasaje citado por García es un ejemplo útil para esta comparación.

muerdos, logrando así una perspectiva autocontemplativa de sus funerales. Establecen lazos entre el reflejo y la muerte. Esa imagen, en los tres casos provoca la cavilación sobre el último acto físico: morir es pensar, obliga al re-conocimiento de sí mismo. Tales ejercicios literarios tiñen de vitalidad intelectual a la muerte.

¿Qué nos dice este gesto repetido en esos tres escritores? Me resulta demasiado complejo esbozar una idea que englobe tres textos que merecerían análisis aparte, pero hay que reconocer las coincidencias entre muerte y autocontemplación. Las tres voces se entregan a una visión externa de un hecho liminar. Sistemáticamente, los textos de estos escritores siguen un sistema simbólico por momentos análogo; aprenden a mirarse desde el vértigo mortuorio. Para poder alcanzar lo imposible se sirven de imágenes muy parecidas.

Esta manera de experimentar la muerte, radicalizada cuando se articula en metáforas, imágenes y asociaciones, abre básicamente un camino: tratar de que el idioma exprese lo desconocido desde la tensión entre la vigilia y el sueño. Ésa, me parece, es la propuesta en los pasajes de los tres textos aquí relacionados.

Otra posible fuente de *Cerrazón sobre Nicomaco*: así como hay breves vasos comunicantes entre Hernández, Gorostiza y Villaurrutia, debemos ahora mirar un poco más atrás. Salvador Gallardo propone una lectura intertextual entre *Muerte sin fin* y “La hermana agua” (1901) de Amado Nervo. El crítico señala que, en la parte concedida al estado sólido del agua, Nervo usa una onomatopeya que años más tarde tendrá eco en el poema de Gorostiza: “Viene después el granizo: «¡Tin, tin, tin! Yo caigo del cielo, en insensato / redoble al campo y todos los céspedes maltrato. / Soy diáfano y geométrico, tengo esmalte y blancura...» —¿no resuena ese ¡Tin, tin! del granizo en el ¡Tan-tan! del diablo tocando a la puerta en el último canto de *Muerte sin fin*?—”²⁷¹.

²⁷¹ SALVADOR GALLARDO CABRERA, “De Nervo a Gorostiza: Las mutaciones del agua”, *Revista de Universidad de México*, número 116 (2013), p. 82.

Se citó aquí con antelación un pasaje de la *nouvelle* hernandiana que bien puede insertarse como tercer elemento en la relación que propone Gallardo: “La llave goteaba: tastás, tastás, tastás” (p. 42), se lee en *Cerrazón sobre Nicomaco*. De hecho, con respecto a estas particulares imitaciones fónicas, parece mucho más coherente establecer una relación entre el texto de Hernández y el de Nervo, antes que entre el de Gorostiza y el del nayarita. La onomatopeya de Nervo se refiere al sonido de la caída del agua solidificada en el suelo; la de Hernández, asimismo, imita el ruido del goteo al golpear el suelo de una tina. En ambas hay un juego entre el estado del agua y el ruido que produce al caer. Caso que no es dable pensar en el pasaje que Gallardo cita de *Muerte sin fin*; ahí sólo hay una relación entre fonemas (tin y tan)²⁷².

Entre *Cerrazón sobre Nicomaco* y el texto de Nervo, hay dos guiños pertinentes. A saber, la composición lírica y la novela corta, con respecto al agua, tienen la misma fuente literaria: i) en el poema de Nervo se incluye un epígrafe de “El cántico de las criaturas” de San Francisco de Asís: “Laudato sii, mi Signore, per sor aqua” (“Alabado seas, mi Señor, por sor agua”), por su parte, se dijo ya que Hernández menciona al “Cántico al Sol”²⁷³.

Asimismo, ii) ambos textos contienen la propuesta de imitar al agua como un modelo de comportamiento y, más importante, como modelo estético: Nervo se refiere al “ser dócil y cristalino”

²⁷² Una posible relación más: Nicomaco observa la llave gotear, imagen que bien puede ser un guiño a la advertencia “Á quien va á leer” del poema de Nervo: “Un hilo de agua que cae de una llave imperfecta; un hilo de agua, manso y diáfano, que gorjea toda la noche y todas las noches cerca de mi alcoba; que canta a mi soledad y en ella me acompaña; un hilo de agua: ¡qué cosa tan sencilla! Y, sin embargo, estas gotas incesantes y sonoras me han enseñado más que los libros”. AMADO NERVO, “Mi hermana agua”, *Poemas*, Librería de la Viuda de C. Bouret, México- París, 1901, p. 175. Si bien la llave de agua que encuentra Nicomaco está en el “claustro de aguas” donde es hecho prisionero por la gente del Ministro, es muy cierto que el goteo tiene el mismo efecto en él que el que describe el yo lírico de “Mi hermana agua”. Ambos encuentran consuelo de su soledad y en esa “cosa tan sencilla” los dos obtienen un bien: el “varón del agua” escapa de su prisión y después, frente a un estanque hallará sus verdades, su cúmulo de conocimientos más preciados (aprende más de ella que de los libros, como versa el poema de Nervo); mientras que la voz poética formulada por el nacido en Tepic, en esas “gotas incesantes” de la “llave imperfecta”, encuentra conocimientos más trascendentales que los que halla en la lectura. La diferencia se cifra en que Nicomaco encuentra una vía de escape primero, luego su estado casi de gloria y, sobre todo, hace mofa de la llave goteante pues no quiere que se piense que está orinando, mientras que el yo lírico de “Mi hermana agua” propone que es en el elemento natural donde se cifra el verdadero conocimiento y lleva a cabo una loa nada jocosa sino solemne. Nicomaco, gracias al agua, se encuentra a sí mismo gorgojando y jugando, el emisor del poema de Nervo encuentra al mundo, lo decodifica y lo entiende; todo ello, por supuesto con un importante matiz religioso.

²⁷³ Cfr. p. 225.

como si esto fuese una ley profética, y esa actitud se vuelca sobre la escritura: “El alma del Agua me ha hablado en la sombra; el alma santa del Agua, y yo la he oído con recogimiento y con amor. Lo que me ha dicho está escrito en páginas que pueden compendiarse así: *Ser dócil, ser cristalino: ésta es la ley de los profetas*; y tales páginas han formado un poema”²⁷⁴.

En el último canto del poema, “El agua multiforme”, se lee: “¿Por qué tantos anhelos sin rumbo tu alma fragua?/ ¿Pretendes ser dichoso? Pues bien: sé como el agua;/ sé como el agua, llena de oblación y heroísmo,/ sangre en el cáliz, gracia de Dios en el bautismo;/ sé como el agua, dócil a la ley infinita,/ que reza en las iglesias en donde está bendita,/ y en el estanque arrulla meciendo la piragua”²⁷⁵.

Al convertirse en agua o al convertirse en el loco/sabio gracias a este elemento, Nicomaco corresponde con la “ley” que enuncia Nervo. Si en el texto de éste se trata de una metáfora del deber ser del hombre para alcanzar la dicha, la *nouvelle* hace lo propio al desarrollar en distintos momentos las mismas relaciones agua-inteligencia, agua-felicidad. La diferencia más sustancial es sin duda el metafórico desposorio del pequeño oficinista con el agua, mientras que el texto de Nervo desde el título mismo establece una relación familiar: el agua es su hermana. Aunque, de nuevo, es innegable que ambas obras proponen una relación amorosa con el agua y que ésta, a su vez, es siempre un elemento con género femenino.

Al final, el agua simboliza un estado óptimo en ambas composiciones. Hernández, en sus diálogos con otros autores, agrega ideas, matices, sin duda indicios de su propio pensamiento y de su específica estética. Esa originalidad es la que nos compete. Dentro del orden simbólico descrito, hay una

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 176. el énfasis es mío. Luego de la advertencia citada, el poema se divide en cantos a cada estado del agua formados por alejandrinos: “El agua que corre bajo la lluvia”, “El agua que corre bajo la tierra”, “La nieve”, “El granizo”, “El vapor”, “La bruma”, “Las voces del agua” y “El agua multiforme”. Es a esta última parte que Gallardo dedica su estudio, pues el canto comienza así: “«El agua toma siempre la forma de los vasos/ que la contienen», dicen las ciencias que mis pasos/ atisban y pretenden analizarme en vano;/ yo soy la resignada por excelencia, hermano”. *Ibid.*, p. 186. Por supuesto que llama la atención que este motivo sea uno de los pilares visuales y temáticos en *Muerte sin fin*. El hallazgo de Gallardo me ha permitido trazar una trayectoria reversa que va de *Cerrazón* hacia el poema de Nervo.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 187. Una piragua es una embarcación en extremo liviana, estrecha y pequeña. Seguramente simboliza el abandono a la corriente. Idea que también halla su correspondencia en el Nicomaco que se permite fluir y en el narrador mismo de la novela (también Nicomaco) que se abandona a su discurrir.

ilustración de la *nouvelle* que llama la atención de forma particular, pues representa al personaje en su acto contemplativo preferido: el recogimiento ante el agua.

Dicha ilustración constituye la letra capital del capítulo III. La parte que se encuentra debajo de la letra 'E' es un estanque que el personaje de casi todas las ilustraciones (ataviado con su sombrero) contempla inclinado. El pequeño oficinista se refugia después del suicidio del ministro en la contemplación de una fuente: “el mentado Nicomaco, en vez de hallarse en la oficina procurando el



Letra capital del inicio del capítulo III,
por Efrén Hernández

pan de cada día, contemplaba —Oh, y quién pensaba, ni en el día de mañana o los políticos suicidas— ciertos aros que se hacían en una extensa fuente [...]” (p. 53). Así cierra el capítulo dos. Luego, el capítulo tres abre con esta digresión:

Entre la línea anterior, y ésta, se interpone toda una verdadera eternidad.

Cuidado con las ligerezas de concepto; ya sé que de un millar y dos, más de mil van a pensar en algo largo, largo; dura y dura; pero, sinceramente, hoy no tendría paciencia para puntualizar materia tan secreta, ni solvencia de espíritu suficiente para pagar tamaña mercancía.

Sólo por necesidad, y no con más de dos o tres palabras, tocaré, pues, de paso y atropelladamente, la orilla de sus campos (pp. 57-58).

Elocuente y económica forma de expresar lo que en un relato no se cuenta. Se usa nuevamente la digresión, pero ahora como herramienta de síntesis y de simbolización de quien se mira, de quien piensa y se mira pensar: el circunloquio tiene la misión de mostrar que algo se ha callado y que hemos saltado “una verdadera eternidad”. En este caso, parece que el narrador protagonista se refiere a la eternidad de lo pensado por Nicomaco al contemplar el agua y todo aquello que el suicidio del jefe provocó en su interior.

Tal vez por eso, acto seguido, el escritor usará términos que atañen al estanque, una suerte de *locus amoenus* para el intelecto, idea que halla su correspondiente con el fondo boscoso que se aprecia en la ilustración. De nuevo su recurso más recurrente será la digresión y tiene lugar esta importante revelación del protagonista: “Es claro, a más inteligencia corresponde más asombro, no menos misterio; pero, entre todos, aquel que más se abisma, es el que pesa menos. Dicen que no hay mejor salsa que el hambre; así también dirán que no hay como la sed...” (pp. 58-59).

Como se apuntó en el capítulo II de esta tesis, la contemplación es el acto por excelencia de los personajes hernandianos. Aparece nuevamente en *Cerrazón* y tiene un papel preponderante. Recupero un pasaje citado en el capítulo II: en “Unos cuantos tomates en una repisita” (*Fhanal*, 1928) Hernández expuso una definición del acto de mirar muy cercana a la contemplación:

Mirar no es como ver. Ver, es dejar que la luz obre sobre el dispositivo de los ojos. El que abre los ojos, el que no se los tapa, ése es el que ve. Mirar, en cambio, es entregarse por medio del sentido de los ojos, es polarizar las potencias del ser hacia el objeto que capturan los ojos. Aquel que abre los ojos, y condensa, además, sobre las obras que la luz obra en sus ojos, su presencia, ése es el que mira²⁷⁶.

Mirar, según el párrafo citado, es contemplar: convertirse en el objeto que se mira y que, por ser contemplado, se dibuja en la mente. Mirar y contemplar son actos de la inteligencia: “entregarse” a lo que se tiene ante los ojos. Convertirse en lo que se ve. El narrador del cuento propone “polarizarse” con “el objeto que capturan los ojos”: condensar o concentrar la presencia en lo que se ve, hasta convertirse en el objeto.

Contemplar sugiere una asimilación de quien observa con lo que experimenta por medio de la vista; es ser el objeto que se mira. Nicomaco es un personaje que —jocosamente— materializa esa idea y que la lleva a la práctica: se hace agua, como se sostuvo en páginas anteriores. En el cuento citado, se puntualiza el concepto: “Mirar no es como ver. Mirar es entregar el alma al objeto que capturan los

²⁷⁶ *Obras completas I, op. cit.*, p. 210.

ojos. Es algo más que ver, *es ver con sed*. En el mirar de Serenín [...] se ve esta sed sorber [...], y en su expresión se nota, cierta, esa demanda interna, profunda y fervorosa que muestran los que oran en silencio”²⁷⁷.

Ya antes de 1928, fecha en que se publica “Unos cuantos tomates en una repisita”, el autor ha reflexionado sobre las cualidades acuíferas en relación con el acto de la contemplación y la oración. Así, el acto de contemplar obsesionó a Efrén Hernández hasta el punto de convertirse en una idea que retomaría en 1946 con esta *nouvelle*, dieciocho años después (en medio está “Don Juan de las pitas habla sobre la humildad” [1934], que cito adelante). Contemplar, para Hernández, es ser un reflejo de lo que se tiene ante los ojos. Pero no únicamente en lo visual, sino en la forma y en la sustancia.

Si el protagonista de “Unos cuantos tomates” contempla sediento, Nicomaco —igualmente sediento— se “polariza” en consonancia con el agua. La observa, la piensa, se convierte en ella. Contemplar: ver con sed. La contemplación en el agua lleva al protagonista de la novela corta a sumergirse en sí mismo y así amainar su sed-necesidad de saber. Así se le aprecia en la ilustración.

Asimismo, en la digresión citada de *Cerrazón sobre Nicomaco*, abismarse más es pesar menos. Ello puede interpretarse así: *profundizar* en lo que se piensa es lo que *eleva* la razón: para el pequeño oficinista contemplar eleva el entendimiento. Es importante decir que Nicomaco mira hacia abajo, hacia el agua —véase la imagen—, y es ahí donde halla el conocimiento que supone más valioso; no mira el cielo, sino que baja la mirada: su erudición la encuentra en el reflejo. En pocas palabras, la localiza en sí mismo. Ver hacia adentro, verse en el estanque es su manera de profundizar en sí mismo y elevar así su entendimiento.

Entonces, la figura inclinada que desde la portada convoca una condición “harto doliente” cambia su significación: ahora es símbolo del hombre que reflexiona, que piensa, que está presto a sumergirse

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 211. El énfasis es mío.

en su propio ser —ese proceso de indagación es muy parecido al “gran escritor muy agradecido” del cuento en *El Señor de Palo* que encuentra en sí mismo la pregunta ‘¿Qué?’—.

Nicomaco se mira y se re-conoce. Ante el sufrimiento, el adolorido protagonista se refugia en la cavilación. Frente a la soledad y la cerrazón, el agua-inteligencia es un posible consuelo, pues el hombre se contempla a sí mismo y encuentra alivio. En eso se concentra una de las propuestas intelectuales de la novela. Para sustentar esto, compárense las ilustraciones; el nexo lo constituye la figura humana inclinada que en cada imagen muestra connotaciones diferentes:



Comparación entre la figura de la portada (izquierda) y la ilustración del Capítulo III (derecha)

Las figuras, aunque en posiciones idénticas, significan sentimientos opuestos: dolor y melancolía en la primera, contemplación y fascinación en la otra. La portada muestra a un hombre desplazándose con trabajo cuesta arriba, mientras la letra capital presenta al personaje estático en un lugar lleno de árboles y embelesado en el estanque. Las imágenes dialogan incluso por las direcciones que exhiben: uno avanza de derecha a izquierda, el otro está en la dirección opuesta, detenido. Uno está rodeado por la melancólica cerrazón, el otro está en un bosque, espacio natural que se relaciona directamente con el agua y la naturaleza.

Las ilustraciones no sólo sustentan el discurso manifiesto en las digresiones, refuerzan también el sistema simbólico-melancólico de toda la novela: en ellas, el pensamiento reflexiona sobre la melancolía; la contemplación estática se contrapone al movimiento dificultoso; el ambiente favorable contrarresta la cerrazón. El estanque rebosante de agua se opone a las nubes negras de la cerrazón y entonces, desde tan particular locación, Nicomaco accede al gozo intelectual.

Dibujadas por el propio autor, las imágenes acompañan al texto al darle continuidad al cúmulo de ideas que las digresiones desarrollan y ejemplifican la tensión que se desarrolla a lo largo de las peripecias del personaje principal. En sentido estricto, *iluminan* el discurso que tiene lugar en esos pasajes digresivos. Hay que mirarse a sí mismo. He ahí el ejercicio intelectual al que convocan el texto y la imagen. Ésa es una propuesta que también se encuentra en “Don Juan de las Pitas habla de la humildad” (*Clarín*, México, enero de 1934), cuento en que al final se compara al personaje reflexivo con una fuente:

Aquí vendría, y qué bien, a cuento, una imagen de fuente en la espesura, una comparación entre don Juan y una fuente, una fuente dichosa, silente y recogida debajo de un espejo, en medio de la soledad. El espejo sería la conciencia que va aclarándose, limpiándose a medida que don Juan, merced al silencio y a la soledad se va aquietando. Sino que en la fuente hay dos espejos, éste de afuera en donde se copia el cielo, y el interno en que se copia el fondo de la fuente, aquél que quedaría si la fuente, endureciendo, nos permitiese cobijarla con un párpado de azogue [mercurio], espejo en que si la fuente tuviese el ojo de la mente, se miraría a sí misma y a sí mismo desde abajo, espejo de la sabiduría, de la conciencia de la autoconciencia, en donde ahora don Juan se está mirando, para someterse a juicio sobre su humildad, para saber primero: si es y ha sido humilde, y, segundo: si con haber sido humilde ha sido fuerte o débil, si virtuoso o flaco, si valiente o cobarde, si juicioso o necio²⁷⁸.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 237. Tal inquietud (verse a sí mismo) se desarrolla también en *Autos* (novela inédita e inconclusa, recuperada por Alejandro Toledo en Efrén Hernández, *Obras completas I*, de 2007, pp. 459-485). En ese relato, el protagonista tiene un encuentro consigo mismo. Cito el inicio: “Al cabo del regreso del más largo, descaminado y, asimismo, sin fruto de mis viajes, con todo el mal aspecto de un vagabundo extraño; maquinal, sin destino, borrado, humildemente; vine, llamé a mi puerta y pregunté por mí”. Sin duda, esta constante se convirtió en una obsesión del escritor: el ejercicio autocontemplativo siempre tuvo curiosos resultados en su narrativa, como si mirarse al espejo implicara no reconocerse o re-conocerse. Adelante, en la novela citada, leemos: “Todavía al volverme quise echarme una última mirada, y me hallé otro. [...] Pero él, al ver que yo me proponía tentar, no sé qué pensó; probablemente imaginó un designio torpe; así que en vez de responder con inocencia, envió su mano a estorbar la mía [es claro el juego: el hombre está frente a un espejo] ni pronunció palabra, pero opuso su mano. Y la volvió a oponer cuantas veces yo quise asir su brazo [...] y, a la postre, fui presa de la ira. [...] Y vi algo ahí a la mano, [...] lancé al tino contra él aquello, y al bulto y de memoria; pero él se puso listo y arrojó algo también, y ambos objetos volaron a encontrarse y se estrellaron produciendo un estrépito excesivo de vidrios derrumbándose. [...] Y más cuando volví y vi, y ya no me vi, y volví a hallarme a solas. Y de

Curiosamente, en este cuento Hernández propone también que una forma de la inteligencia es verse a sí mismo. Los espejos y la fuente que sugiere la cita anterior y los mismos objetos que con insistencia se mencionan en la *nouvelle* figuran al hombre que piensa sobre sí y que cavila acerca de su propio camino de razonamiento.

Pero si el agua ofrece la transparencia y el reflejo, no olvidemos que también diluye y que el más mínimo movimiento en ella deforma lo que refleja. Al proyectar un espejo sobre otro, al buscar a Dios en sus reflexiones y al contemplarse en el agua, quizá Nicomaco encuentra en el dolor una síntesis de lo que ha relatado con dolor y humor, por eso su muerte infinita, como una última ironía y, también, como la última crueldad: muere una y otra vez; el ser supremo no le evita el dolor ni siquiera mínimamente, todo lo contrario. La historia del pequeño oficinista es dolorosa de principio a fin y el Yo se disuelve en sus pensamientos y asociaciones; se quedó en prenda en su batalla mediatizada. Acaso accede a breves goces con la contemplación en el agua y los consuelos que ésta le causa.

Así, las bondades del líquido vital no consiguen hacer mucho por el pequeño oficinista y su visión llena de pesimismo (incluso a veces radicalmente irónica y jocosa) es lo que se queda como la perspectiva dominante. La contemplación en el agua arroja una visión profunda y cercana a lo deífico, mas sin duda las tribulaciones, la pérdida de la pareja, el ambiente hostil y el sufrimiento exacerbado serán los elementos que pongan en entredicho la posibilidad de un estado ideal. *Cerrazón sobre Nicomaco*, como una “ficción harto doliente”, contiene representaciones del dolor, pero al mismo

nuevo, cual siempre, ya sin mí frente a mí”. *Ibid.*, p. 466. Peculiar, la escena del que se agrede en un espejo sólo tiene lugar en esta novela inédita. Antes de eso, como podemos ver en *Cerrazón*, el personaje que se autocontempla se complace en tal ejercicio. Quizá pudiérase decir que este momento de ruptura literal del yo consigo mismo es la culminación de los varios exámenes que sobre sí hace el personaje hernandiano y que aquí sí hay un vínculo claro con *Dama de Corazones* de Villaurrutia desde lo que explica Jesús Eduardo García en su estudio (Cfr. “La estructura especular de *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia”, art. cit.), pues el espejo se representa como un “enemigo”, recuperando la propuesta del crítico mencionado sobre la novela lírica. Queden el episodio citado y el nexa con *Dama de corazones* para futuras investigaciones; interesa solamente mostrar la fijación del autor de *Entre apagados muros* por la autoobservación de sus protagonistas.

tiempo, hemos visto, el placer que representa el agua y las diversas bromas forman un texto donde la tensión entre el gozo y la melancolía es el tema.

La multiplicidad de caminos explorados en esta novela corta muestra su complejidad y riqueza, una obra en la que sin duda Efrén Hernández da vida a su más complejo personaje. Esa pluralidad de significados que va del humor y del absurdo a la melancolía, de la simbolización del agua y la inteligencia al carácter visual del texto, de los guiños intertextuales con otras obras hasta una marcada originalidad estético-filosófica.

V

CONTAR, PENSAR Y JUGAR:
CONCLUSIONES

*Cuento es lo que se cuenta,
y lo que no se cuenta;
pero contar ¿qué es?*

Efrén Hernández, “Dos líneas sobre el cuento
y sus efectos en el alma del niño”,
1954

El desarrollo de los análisis aquí expuestos conduce a la siguiente síntesis. Cabe señalar que se ha intentado proponer ideas conclusivas al final de cada segmento y que en esta parte del estudio sólo se condensan los resultados de los análisis. Por supuesto, esta investigación no agota las posibilidades críticas de la obra estudiada.

Por ejemplo, aún se debe analizar la participación de los animales en la narrativa hernandiana: ¿cuál es la importancia del bestiario que hallamos en esa prosa? De la misma forma, hay que preguntarse qué papel juega el agua en la poética de Hernández, pues desde que aparece por primera vez en *Tachas* ese líquido se presenta como un *leitmotiv* altamente relevante. Asimismo, se debe revisar con rigor la relevancia de los ojos: en sus relatos y poemas siempre tiene lugar una mirada o unos ojos que cautivan. La vista es el sentido principal, pero habría que preguntarse por la manera en que se relaciona con la reflexión y la contemplación, actos que definen a la obra en su conjunto.

Como contribución al estudio de la obra de Efrén Hernández, el tema de esta tesis, las posibilidades estéticas e interpretativas de la digresión en la obra de Efrén Hernández, nos ha llevado por diversos derroteros, pero es un tema que muestra que al hablar de la poética hernandiana hay que tener muy en cuenta el uso de este artificio. Lejos de ser un mero recurso literario, forma parte intrínseca de la poética de este autor, junto con la metáfora, la metanarración, la autoficción, las asociaciones extrañas, el símil y la prosopopeya. En resumen, como se demostró, es imposible hablar de lo hernandiano sin observar sus rodeos, acotaciones, dudas.

Son estas últimas las que dan pie, por lo general, a las digresiones. Un cuestionamiento asalta al personaje principal y/o narrador y entonces tiene lugar una digresión. Es así como las condiciones en las que se sitúa a los protagonistas cobran relevancia: la soledad, la habitación humilde cuando no pobre, el desamor, la tristeza y la noche funcionan como circunstancias donde se dejan ver la

inteligencia, la asociación ingeniosa y la relevancia de las pequeñas cosas. Para darse con intensidad, el pensamiento necesita de ciertas circunstancias.

También hay que decir que la digresión es el símbolo de un trabajo tanto artístico como racional que se centra en la urgencia de saber y de descifrar incógnitas. Resultado de una visión multiforme de la realidad, el texto digresivo se afirma como el lugar donde dicha urgencia se convierte en un cuento o en una novela. Pensar, nos muestra este autor, es un arte.

En los relatos de Efrén Hernández, la duda se convierte en pensamiento, en disquisición y, por lo tanto, en digresión. Así, ese recurso narrativo se asimila a un portal por el cual se accede de la acción a la reflexión; es una amalgama entre contar, pensar y jugar. Esa triple concepción del arte de narrar vincula de manera íntima los diferentes registros que forman parte de este *corpus*: lo grave, lo filosófico y lo sagrado se colocan siempre en anécdotas cotidianas y jocosas.

Es una mirada microscópica lo que logra ese resultado: el eficaz y riguroso uso que Hernández hace de ese recurso le permite ir hasta el fondo mismo de ciertos sucesos habituales, describirlos con intensidad e ingenio y problematizarlos hasta el límite. La digresión es un instrumento por medio del cual Hernández profundiza en las escenas aparentemente más baladíes y las convierte en indicios de un orden extraordinario: con base en pequeños puntos extrae conclusiones relevantes que no se apreciarían sin esa mirada que se detiene obsesivamente a desarrollar lo nimio y superficial y que, mediante reflexiones y juegos, le concede altísima importancia: los problemas más ordinarios desembocan en resoluciones de importancia vital y los asuntos más graves se banalizan con comicidad. También hay que enfatizar que la obra hernandiana es un combate entre las penas cotidianas y la búsqueda no de sus soluciones, sino de sus causas. Los personajes se cuestionan a sí mismos por las motivaciones de uno y otro acontecimiento. En su búsqueda de respuestas hallan y desarrollan una *lógica a contrapelo*: un orden paradójico que se expone por medio de imágenes e ideas insólitas que si bien muchas veces acusan el sufrimiento, otras son vistas de manera humorística.

La digresión permite la exposición de dicha lógica al proporcionar un espacio para explicar el tránsito y el vínculo entre lo ordinario y lo extraordinario, y gracias a ese particular rasgo que da la digresión, como se aprecia en los análisis, Hernández pasa asimismo de lo solemne a lo risible, de la tristeza a la felicidad, de la alegría a la cólera, de lo imaginario a lo real y viceversa, de modo que la digresión le ayuda a complejizar lo más simple y a simplificar lo más enmarañado. Todo ello con una firmeza consistente, aunque se estén allí desarrollando las ideas más extrañas.

El arte de la digresión consiste, pues, en que el autor se mueve entre diversos temas y registros con *fluidez y consistencia*, como si el paso de una cosa a otra fuese tan ineludible como natural. Por eso se propuso el símil con una voluta: los relatos de Efrén Hernández son organismos que se desarrollan caprichosamente sobre sí mismos, enredándose, describiendo círculos, complejizándose.

Con sus asociaciones lúdicas, Hernández demuestra que la actividad racional necesita ser placentera, entretenida y solaz. Dentro de ese orden insólito que predomina en sus mundos, los personajes sufren y se divierten, maltratan, maldicen, sollozan e inmediatamente provocan una sonrisa. Son personificaciones de la tensión entre el placer y el sufrimiento que somos todos y cada uno de nosotros y constituyen representaciones por demás complejas de la cotidianidad interior del ser humano.

Como se dijo al final del capítulo II, y se retoma en estas conclusiones, la pregunta por la digresión en la obra hernandiana es, en definitiva, la pregunta por su quehacer literario: Hernández construyó su narrativa con base en la digresión y creó un universo propio, singular, donde el pensamiento es el verdadero protagonista. Esta tesis se origina, pues, en un proceso de ahondamiento en la prosa de Efrén Hernández y de ir reconociendo que allí contar, pensar y jugar conforman una unidad.

* * * *

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aguado, José María, “Introducción”, en Santa Teresa de Jesús, *Camino de perfección*, edición de Otger Steggink, Ediciones de La Lectura, Madrid, 1929.
- Aira, César, *Diccionario de autores latinoamericanos*, Emecé/ Ada Korn, Buenos Aires, 2001.
- Alatorre, Antonio, “¿Qué es la crítica literaria?”, *Ensayos sobre crítica literaria* (edición corregida y aumentada), El Colegio de México, México, 2012, pp. 43-58.
- Alberca, Manuel, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.
- , “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, *Cuadernos del CILHA*, número 7/8 (2005-2006), pp. 115-127.
- Álvarez Pérez, Antonio, *Enciclopedia intuitiva, sintética y práctica, Segundo grado*, Cedro, Madrid, 1808.
- Argüelles, Juan Domingo, “El falso Nezahualcóyotl”, en *La Jornada Semanal*, <http://www.jornada.unam.mx/2013/10/06/sem-juan.html>. Consultado el 24 de enero de 2015.
- Auerbach, Erich, *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental* [1942], traducción de I. Villanueva y E. Ímaz, Fondo de Cultura Económica, México, 2011.
- Azuela, Mariano, “El novelista y su ambiente II”, en *Páginas autobiográficas*, prólogo de Francisco Monterde, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, pp. 169-186.
- Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños*, traducción de Ida Vitale, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- , *La poética del espacio*, traducción de Ernestina Champourcin, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.
- Barreras Gómez, Asunción, “El estudio de la ironía en el texto literario”, Dialnet, texto en red: <file:///C:/Users/JuanManuel/Downloads/Dialnet-ElEstudioDeLaIroniaEnElTextoLiterario-1127827.pdf>. Consultado el 20 de agosto, 2015.
- Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*, traducción de Nicolás Rosa, Siglo XXI, México, 1980.
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, México, 1994.

- Brushwood, John S., "Efrén Hernández y la innovación narrativa", *Nuevo Texto Crítico* (1) 1, 1988, pp. 85-95.
- Bubnova, Tatiana, "La paloma, el sótano y la torre de Efrén Hernández y novela de la revolución mexicana", en *Coloquio de literaturas mexicanas* 16, 1997, pp. 15-36.
- , "La poesía de Efrén Hernández: visión autoscópica de la vida y la experiencia espiritual", *Acta Poética* 35, número 2, julio-diciembre, 2014, pp. 83-96.
- Burton, Robert (Democritus), *The Anatomy of Melancholy, Volume I*, Kessinger Publishing Company, Montana, sin año.
- Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Tecnos/Alianza, Madrid, 2003.
- Carballo, Emmanuel, "Efrén Hernández, el cuentista más extraño del siglo xx", *El Universal*, número 31535, 25 de febrero de 2004, p. F3.
- , "Efrén Hernández, prosista ingenioso, poderoso y sustancioso", *Sábado* (suplemento de *Unomásuno*), 16 de marzo de 1985, p. 3.
- Castellanos, Rosario, "La obra literaria de Efrén Hernández", *El Día*, 3 de marzo de 1963, p. 3.
- Cervantes de Saavedra, Miguel, *Coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares II*, Castalia, Madrid, 2001, pp. 239-322.
- Chevalier, Jean (director), *Diccionario de los símbolos*, Editorial Herder, Barcelona, 1986.
- Chapultepec.mx/Casa del lago Juan José Arreola, "Paseos nocturnos por el Bosque de Chapultepec", http://www.chapultepec.mx/agenda_ver.asp?evento=1432, consultado el 17 de febrero de 2014.
- Chumacero, Alí, "Prólogo" a Efrén Hernández, *Obras. Poesía, cuento, novela*", en Efrén Hernández, *Obras completas II*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, pp. 9-22.
- Colín Sandoval, Jaquelinne, *Modelos artísticos presentes en la narrativa y la poesía de Efrén Hernández*, tesis de maestría, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Coronado, Juan, *La novela lírica de los contemporáneos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998.
- Darío, Rubén, *Poesía*, edición y anotaciones de Ernesto Mejía Sánchez, prólogo y adiciones de Julio Valle, Hispamer, Managua, 2011.
- De la Cruz, Nayeli, "Efrén Hernández y el espacio en la literatura" (podcast), *Ivoox Audiokiosco: Theobroma*, http://www.ivoox.com/efren-hernandez-espacio-literatura-audios-mp3_rf_3281930_1.html. Consultado el 12 de diciembre de 2014.

- , *La construcción del espacio en tres cuentos de Efrén Hernández*, tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- De la Vega, Garcilaso, *Las Églogas*, con anotaciones de Herrera, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, París, 1939.
- De Jesús, Santa Teresa, *Libro de la vida*, edición, introducción biográfica y crítica por Otger Steggink, Castalia, Madrid, 1986.
- De Molinos, Miguel, *Guía espiritual*, edición preparada por S. González Noriega, Editora Nacional, Madrid, 1977.
- Diccionario de nombres*, G. M. Z., Buenos Aires, sin año.
- Domínguez Michael, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, I, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- , *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2011)*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012.
- Dragonetti, Carmen (trad., intro. y notas), *Siete sūtras del Dīgha Nikāya: diálogos mayores de Buda*, traducción del pāli, introducción y notas por Carmen Dragonetti, Centro de Estudios de Asia y África, El Colegio de México, México, 1984.
- Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*, versión castellana de Mauro Armíño, Taurus, Madrid, 1979.
- Elizondo, Salvador, *El grafógrafo*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.
- Fernández, Macedonio, *Museo de la Novela de la Eterna*, edición crítica de Ana Camblong y Adolfo de Obieta (coordinadores), ALLCA XX: Université de París-FCE, Madrid, 1996.
- Ferrater Mora, José (coordinador), *Diccionario de filosofía*, quinta edición, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1965.
- Flammersfeld, Waltraut, “Pensamiento y pensar de Macedonio Fernández”, en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna*, edición crítica de Ana Camblong y Adolfo de Obieta (coordinadores), ALLCA XX: Université de París-FCE, Madrid, 1993, pp. 395-430.
- Fox, Inman, “Introducción”, en José Martínez Ruiz, *Antonio Azorín*, edición, introducción y notas de Inman Fox, Castalia, Madrid, 1992, pp. 7-39.
- Franco Bagnouls, Lourdes, “Prólogo”, en Efrén Hernández, *Bosquejos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995, pp. 8-27.
- Freud, Sigmund, (1915) “Duelo y melancolía”, traducción de J. Etcheverry, en *Obras completas*, vol. XIV, Amorrortu, Buenos Aires, 1979, pp. 232-255.

- , “El humor” (1927). Texto en línea: <http://gruposclinicos.com/el-humor-sigmund-freud-1927-2/2011/06/>. Traducción consultada el 8 de julio de 2015.
- Gadamer, Hans Georg, *Arte y verdad de la palabra*, prólogo de Gerard Villar, traducción de José Francisco Zúñiga García (caps. 1-5 y 7-8), Faustino Oncina (cap. 6), Paidós, Barcelona, 1998.
- García Bergua, Ana, “Prólogo a «*Tachas*» y otros cuentos”, en Efrén Hernández, “*Tachas*” y otros cuentos, selección y prólogo de Ana García Bergua, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002.
- García, Jesús Eduardo, “La estructura especular de *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia”, *Revista Fuentes Humanísticas, Literatura*, pp. 95-110, http://www.academia.edu/2368115/La_estructura_especular_de_Dama_de_corazones_de_Xavier_Villaurrutia. Consultado el 18 de julio de 2015.
- García Morales, Alfonso, “Juan Ramón Jiménez, crítico de José Asunción Silva: sus anotaciones manuscritas”, en *Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2010. http://institucional.us.es/revistas/philologia/8/art_10.pdf, consultado el 25 de octubre, 2014.
- Gallardo Cabrera, Salvador, “De Nervo a Gorostiza: Las mutaciones del agua”, *Revista de Universidad de México*, número 116 (2013), pp. 82-84.
- Ginzburg, Carlo, “Indicios: Raíces de un paradigma de inferencias indiciales”, en *Mitos, emblemas, indicios: Morfología e historia*, Gedisa editorial, Barcelona, 1999, pp. 138-175.
- Gómez de la Serna, Ramón, *Obras completas*, edición dirigida por Ioana Zlotescu, revisión de los textos por Juan Pedro Gabino, coordinación documental de Pura Fernández con el asesoramiento de José-Carlos Mainer, prólogo de Ignacio Soldevila, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1997.
- González Ochoa, César, “Introducción” en *Melancolía y Memoria: Reflexiones desde la literatura, la filosofía y la teoría de las artes*, María Herrera Lima, César González Ochoa, Carlos Pereda Failache (eds.), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007.
- Gorostiza, José, *Muerte sin fin: José Gorostiza/ Mort sans fin: Edición conmemorativa*, ilustraciones Emiliano Gironella Parra, edición crítica de Arturo Cantú, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Casa Juan Pablos, México, 2009.
- Gutiérrez Hermosillo, Alfonso, “Examen de libros: Efrén Hernández, *Tachas*”, *Bandera de Provincias*, Guadalajara, núm. 6, segunda quincena de julio, 1929, sin número de página.
- Hadatty Mora, Yanna, *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia (1922-1935)*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid/ Frankfurt, 2003.
- , *La ciudad paroxista: Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009.

Hernández, Efrén, *Bosquejos*, edición, prólogo y recopilación por Lourdes Franco, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995.

---, *Cerrazón sobre Nicomaco: Ficción harto doliente*, Claridad, México, 1946.

---, *Cerrazón sobre Nicomaco: Ficción harto doliente*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012. Texto al cuidado de Gabriel Enríquez Hernández y Guadalupe Martínez Gil. Vínculo hacia el texto en formato PDF: [http:// www.lanovelacorta.com/ cerrazon/index.html](http://www.lanovelacorta.com/cerrazon/index.html).

---, “Del surrealismo”, *El popular*, año II, tomo II, núm. 687 (19 de abril de 1940), Primera sección, p. 3.

---, *Dicha y desdichas de Nicocles Méndez: Tragiburledia cinematográfica* (escrito en 1950 en colaboración con Marco Antonio Millán, Rosario Castellanos y Dolores Castro). *América*, 1951. Separata en la *Revista América*, 65.

---, “Dos líneas sobre el cuento y sus efectos en el alma del niño”, en *Obras completas II*, edición y prólogo de Alejandro Toledo, bibliografía de Luis Mario Schneider ampliada por Yanna Hadatty, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, pp. 432-442.

---, *El Señor de Palo*, Acento, México, 1932.

---, *Entre apagados muros*, Imprenta Universitaria, México, 1943.

---, “Ficha bibliográfica”, *El Popular*, año XVII, 6049, 3 de abril de 1955.

---, *La paloma, el sótano y la torre*, Secretaría de Educación, Pública, México, 1949.

---, *Obras completas I*, edición y prólogo de Alejandro Toledo, Fondo de Cultura Económica, México, 2007.

---, *Obras completas II*, edición y prólogo de Alejandro Toledo, bibliografía de Luis Mario Schneider ampliada por Yanna Hadatty, Fondo de Cultura Económica, México, 2012.

---, *Obras: poesía, novela, cuentos*, nota preliminar de Alí Chumacero, bibliografía de Luis Mario Schneider, Fondo de Cultura Económica, México, 1965. Colección Letras Mexicanas.

---, “Prólogo”, en Renato Leduc, *El aula, etc.*, s. e., Pachuca, 1929, pp. 3-6.

---, *Tachas*, epílogo de Salvador Novo, Liga Nacional de Estudiantes, México, 1928.

Hernández, Felisberto, *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), Arca, Montevideo, 1966.

Hochberg, Elizabeth, “Efrén Hernández y las preocupaciones interartísticas de la vanguardia mexicana” *Revista Liberia* 1, 2013, <http://www.revistaliberia.org/1-2013>. Consultado el 8 de diciembre de 2015.

- , *La écfrasis en los cuentos de Efrén Hernández*, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012.
- , “Más que «pálidas sombras»: nuevas posibilidades ecfrásticas en la narrativa de Efrén Hernández”, *Perífrasis*, vol. 4, no. 7, Bogotá, enero - junio 2013.
- Hofmannsthal, Hugo von, “El poeta y este tiempo” (1907), *Paisajes, cuentos y ensayos*, selección, traducción y cronología de Alberto Cue y Pura López Colomé, Aldus, México, pp. 205-238.
- Hopenhayn, Martín, *¿Por qué Kafka? Poder, mala conciencia y literatura*, Paidós, Buenos Aires, 2000.
- Hutcheon, Linda, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, Routledge, Londres, 1995.
- Juan Manuel, *Libro de los ejemplos del Conde Lucanor y de Patronio*, prólogo y vocabulario de Juan M. Lope Blanch, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1960.
- Kafka, Franz, “Carta a Oscar Pollak” (1904), *apud*. GEORGE STEINER, “La formación cultural de nuestros caballeros” (1965), en *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Gedisa, Barcelona, 2006, pp. 73-86.
- Kayser, Wolfgang, *The Grottesque in Art and Literature*, traducción al inglés de Ulrich Weisstein, Indiana UP, Bloomington, 1963.
- Kundera, Milan, *El arte de la novela*, traducción de Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde, Tusquets editores, Barcelona, 1987.
- , *El telón: ensayo en siete partes*, traducido del original francés por Beatriz de Moura, Tusquets Editores, México, 2005.
- Laplanche, Jean y Jean Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, bajo la dirección de Daniel Lagache, traducción de Fernando Gimeno, Buenos Aires, Paidós, 2004.
- Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*, trad. de José Pérez Riesco, Gredos, Madrid, 1966.
- Leech, Geoffrey, *A Linguistic Guide to English Poetry*, Longman, Londres, 1974.
- Lemus, Rafael, “Informe”, en *Dos escritores secretos: ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario*, compilación de Alejandro Toledo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2006, pp. 38-69.
- López Parada, Esperanza, *Una mirada al sesgo: literatura hispanoamericana desde los márgenes*, Iberoamericana, Madrid, 1999.
- López Velarde, Ramón, *Obra poética*, edición crítica de José Luis Martínez (coordinador), Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

- Magris, Claudio, “Un mundo que se desmorona y resurge”, en *Alfabetos: Ensayos de literatura*, traducción de Pilar González Rodríguez, Anagrama, Barcelona, 2010, pp.315-317.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, tomo II, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1880.
- Micrós, Ángel de Campo, *Cuentos del arrabal*, con grabados de José Guadalupe Posada, Secretaría de Educación Pública/Conasupo, México, s/a.
- Millán, Marco Antonio, “Una figura en el paisaje”, en Efrén Hernández, *Obras completas II*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, pp. 526- 536.
- Monegal, Antonio, “Diálogo y comparación entre las artes”, en *Literatura y pintura*, introducción, compilación y bibliografía por Antonio Monegal, Arco Libros, Madrid, 2000.
- Monsiváis, Carlos, *La cultura mexicana en el siglo xx*, edición preparada por Eugenia Huerta, El Colegio de México, México, 2010.
- Moreno, Mario “Cantinflas”, *Aquí está el detalle*: <https://www.youtube.com/watch?v=WQ0Uv0SrALk>. Consultado el 20 de agosto de 2015.
- , *Cantinflas-¿Qué es gramática? (El portero-corto)*: <https://www.youtube.com/watch?v=JenV19qNNNoA>. Consultado el 9 de julio de 2015.
- Munguía, Martha Elena, “La risa y el humor. Apuntes para una poética histórica de la literatura mexicana”, *Acta Poética*, vol. 27, número 1, 2006, pp. 187-212.
- Negrín Muñoz, Edith, *Comentarios a la obra de Efrén Hernández*, tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1970.
- Nervo, Amado, “Mi hermana agua”, *Poemas*, Librería de la Viuda de C. Bouret, México- París, 1901, pp. 175-188.
- Niemeyer, Katharina, *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto: La novela vanguardista hispanoamericana*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2004.
- Novo, Salvador, “Epílogo”, en Efrén Hernández, *Tachas*, Liga Nacional de Estudiantes, México, 1928, pp. 29-30.
- , “Un nuevo talento que surge: Efrén Hernández”, *El Universal Ilustrado*, año XII, núm. 615, 21 de febrero de 1929, pp. 17 y 53.
- Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, edición de Luis de Llera, Biblioteca Nueva, Madrid, 2005.

Paz, Octavio, "Efrén Hernández, *Entre apagados muros*", *El Hijo Pródigo*, México, año I, número 4, 15 de julio de 1943, p. 255.

---, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.

Paúl Arranz, Marta del Mar, "Efrén Hernández o el juego cómplice de la literatura", *Literatura Mexicana*, volumen 1, 1994, pp. 91-110.

Peretó Rivas, Rubén, "Aristóteles y la melancolía. En torno a *Problemata XXX*". Conferencia leída durante las *Jornadas Aristotélicas*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 14-16 de septiembre de 2010, <https://medievalis.files.wordpress.com/2010/03/acedia-2.pdf>. Consultado el 22 de julio de 2015.

Piglia, Ricardo (editor), *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, Fondo de Cultura Económica-Universidad de Buenos Aires, Brasil, 2000.

---, *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005.

Poggioli, Renato, *The Theory of Avant-Garde*, traducción del italiano por Gerald Fitzgerald, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1968.

Porchia, Antonio, *Voces*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988.

Prada Oropeza, Renato, "El discurso fantástico contemporáneo: tensión semántica y efecto estético", *Semiosis*, 3, 2006, pp. 53-76.

Premat, Julio, *La dicha de Saturno: Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2002.

Pujante, David, "¿Es mejor reír que llorar? Demócrito y Heráclito, dos caras del melancólico sentir", *Antaria*, vol. 10, 2009, pp. 54-83.

Real Academia Española, *Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid, Espasa Calpe, 22ª edición, 2001, <http://lema.rae.es/drae/>, consultado el 17 de enero de 2014.

Revueltas, José, *El luto humano*, Ediciones Era, México, 2009.

Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, traducción de Agustín Neira, Ediciones Cristiandad, Madrid, 2001.

Rocha, Gilda, "El valor de la palabra en *Dama de corazones*", en *Multiplicación de los Contemporáneos. Ensayos sobre la generación*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988, pp. 221-239.

Rodríguez Valle, Nieves, *Poética de los refranes del Quijote*, tesis de doctorado, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Rojas Garcidueñas, José, “Notas sobre tres novelas mexicanas”, *América: Revista antológica*, número 59 (1949), 237-261.

Rosas, Francisco, “La odisea del pensamiento”, *Tierra adentro* (2002), 117-118, pp. 41-45.

Sala de prensa del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, “Efrén Hernández, el escritor recuperado”, comunicado 1391/2013 (1 de septiembre de 2013) http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=28993#.UxE_1-N5Oa8, consultado el 9 de julio de 2013.

Sandoval, Adriana, *La modernidad de Tristram Shandy*, Coordinación de Difusión Cultural/ Dirección de Literatura/ Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1991.

Secretaría de Turismo, “Ciudad de México, Chapultepec- Polanco, Plaza del Quijote”, <http://www.mexicocity.gob.mx/imprimir.php?cat=30200&sub=3>, consultado el 14 de agosto de 2014.

Shklovski, Viktor, “El arte como artificio” (1925), en Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México, 2010, pp. 77-98.

---, “Eugenio Onegin: Pushkin y Sterne” (1923), en *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo Bajtín: Polémica, historia y teoría literaria*, introducción y edición de Emil Volek, Fundamentos, Madrid, 1992, pp. 187-189.

---, “Sterne’s *Tristram Shandy*: Stylistic Commentary” (1921), en *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, translated and with an Introduction by Lee T. Lemon and Marion J. Reis, University of Nebraska Press/ Lincoln, Nebraska, 1965, pp. 25-57.

Short, M. H., *A Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, Longman, Londres, 1995.

Stanton, Anthony, “México en 1915: crisis, autodefinitión e inicio de la modernidad cultural”, en Paul-Henri Giraud, Eduardo Ramos-Izquierdo, Miguel Rodríguez (eds.), *1910: México entre dos épocas*, El Colegio de México/Institut des Amériques, La Sorbonne-CRIMIC, México, 2014, pp. 341-352.

Spang, Kurt, *Fundamentos de retórica*, Universidad de Navarra, Navarra, 1979.

Starobinski, Jean, *La mélancolie au miroir: Trois lectures de Baudelaire*, Collège de France/ Julliard, Paris, 1989.

Steiner, George, *La poesía del pensamiento: Del helenismo a Celan*, traducción del inglés por María Condor, Fondo de Cultura Económica/Siruela, 2012.

---, *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, edición completa y revisada, traducción de Miguel Ultorio, Gedisa, Sevilla, 2006.

---, *Los logócratas*, traducción de María Condor, Fondo de cultura Económica/ Ediciones Siruela, México, 2007.

Sterne, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, edición e introducción de Samuel Holt Monk, Holt, Rinehard and Winston, New York, 1962.

Tartás, Cristina y Guridi, Rafael, “Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el *atlas mnemosyne*”, artículo en red, http://oa.upm.es/23211/1/INVE_MEM_2013_155825.pdf. Consultado el 7 de enero, 2015.

Thiebaut, Carlos, “De melancólicos, escépticos y filósofos”, en *Melancolía y memoria: Reflexiones desde la literatura, la filosofía y la teoría de las artes*, María Herrera Lima, César González Ochoa, Carlos Pereda Failache (eds.), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007, pp. 38-52.

Thomson, Philip, *The Grottesque*, Methuen & Co., Londres, 1972.

Valadés, Edmundo, “Efrén Hernández o de la inocencia”, *México en el Arte*, número 11, nueva época, Instituto Nacional de Bellas Artes/ Secretaría de Educación Pública, México, invierno de 1985-1986, pp. 9-11.

Vaz Ferreira, Carlos, *Lógica viva: moral para intelectuales*, prólogo de Manuel Claps, cronología de Sara Vaz Ferreira, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979.

Villaurrutia, Xavier, “Introducción a la poesía mexicana”, en *Obras: poesía, teatro, prosas varias, crítica*, prólogo de Alí Chumacero, recopilación de textos por Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider, bibliografía de Luis Mario Schneider, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, pp. 764-773. Colección Letras mexicanas.

---, “Crítica epistolar (correspondencia con Alfonso Gutiérrez Hermsillo)”, en *Obras: poesía/ teatro/ prosas varias/ crítica*, prólogo de Alí Chumacero, recopilación de textos por Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider, bibliografía de Xavier Villaurrutia por Luis Mario Schneider, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, pp. 857- 870. Colección Letras mexicanas.

---, “Efrén Hernández, *El Señor de Palo*”, *Examen*, 2 de septiembre, 1932, pp. 24-25.

Volpi, Jorge, “Diatriba contra Cantinflas”, *SoHo México.com*, <http://www.sohomexico.com/cronicas/15/04/29/la-verdad-politica-de-Mario-Moreno-diatriba-contra-cantinflas-por-jorge-volpi/>. Consultado el 2 de julio de 2015.

Wagh, Patricia, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Counscious Fiction*, Routledge, London/ New York, 1988.

Wittgenstein, Ludwig von, *Tractatus logico-philosophicus*, introducción de Bertrand Russell, traducción al español de Enrique Tierno, Alianza, Madrid, 1973.

Woolf, Virginia, “Facetas de la narrativa” [1929], en *La torre inclinada y otros ensayos*, traducción de Andrés Bosch, Editorial Lumen, Barcelona, 1980, pp. 63-128.

Zambrano, María, “La palabra y el silencio”, en *Asomante*, San Juan de Puerto Rico, octubre-diciembre de 1967. Recogido en la revista *Anthropos*, marzo-abril de 1987.