

Efrén Hernández

El humor y la trascendencia de lo nimio



Julián Osorno

*A la memoria de mi querido
doctor Hugo Vásquez Luna,
por su ejemplo y amor a la
vida.*



PRÓLOGO

El presente libro se concentra en el manejo del humor en la cuentística del guanajuatense Efrén Hernández (León, 1904-Ciudad de México, 1958), figura clave de la literatura mexicana de la posrevolución, cuyo reconocimiento y sitio ha ido acrecentándose en los 65 años posteriores a su fallecimiento. Ediciones, antologías, documentales, estudios, se han sucedido sobre todo en los últimos tres lustros en torno de su obra: nuevos textos inéditos, ilustraciones y caricaturas de su autoría, fotografías personales, perspectivas novedosas, han exhumado y brindado nueva luz sobre el innegable peso de ‘Tachitas’ en la construcción de nuestra modernidad literaria.

Dentro de este pequeño *boom* y reposicionamiento autorral surge este libro cuya mayor aportación consiste en revisar de manera conjunta la cuentística de Efrén Hernández, incluyendo la obra recuperada en los estudios recientes, para poner la mirada en el manejo del humor. Colaborador en la revisión y cotejo de los materiales incluidos en la edición de las *Obras completas* de Efrén Hernández, a cargo de Alejandro Toledo (Fondo de Cultura Económica, 2012), Julián Osorno conoció de primera mano la obra no integrada a las ediciones previas; proceso determinante en la fijación del archivo del autor, pues, como es sabido, los materiales

rescatados duplicaron la conocida recuperación hecha por Luis Mario Schneider en 1965 para la misma editorial. Asimismo, coeditó una antología crítica sobre el autor junto con Juan Berdeja en 2018, *Mirar no es como ver: ensayos críticos sobre la obra de Efrén Hernández*, donde se reunieron textos críticos que ponían en diálogo crítico a varias generaciones de lectores. Por tanto, Osorno conoce la bibliografía reciente del autor y sobre el autor; con este bagaje establece un cuidadoso estado de la cuestión y pondera el trabajo de Hernández como editor de la importante revista *América*.

En *Efrén Hernández. El humor y la trascendencia de lo nimio* se arriesga con la propuesta —inicialmente tesis doctoral— de postular que el humor es un elemento clave de esta poética narrativa. Para ello, su autor establece premisas necesarias en una panorámica sobre el humor en la literatura, con acento en el cuento de vanguardia hispanoamericano, que le permite llegar a la idea de cómo el humor de las pequeñas historias —cuasi intrascendentes— emparenta a Hernández con una larga tradición memorable en lengua castellana. Analiza cómo funciona estilística y situacionalmente el humor en el corpus elegido, desde los pueriles juegos de palabras hasta las sofisticadas alusiones a otras obras de la literatura y del pensamiento universales. Se centra en estudiar las formas y tonos en que se manifiesta el humor, no como recurso retórico o estético sino como *poética narrativa*.

Uno de los varios aciertos de este volumen consiste en considerar como una clave la autorrepresentación en los personajes y narradores de la figura de su autor: en la cuentística de Efrén priva la perspectiva narrativa de un hombre interior, los recursos del humor y la digresión que caracterizan al autor se suman a la de este personaje tipo que puede

adoptar “la forma del distraído, del niño o el ingenuo, y del paria o marginado (entre cuyas figuras está la del escritor fracasado)”. Es decir que las anteriores modulaciones nombradas resultan variaciones del personaje tipo del ‘tonto’, la gran figura objeto de la risa, que resulta ser un ingrediente vital en los relatos del escritor guanajuatense; narradas muchas veces desde la perspectiva de un yo o un él que en mucho recuerdan al autor.

Como he afirmado previamente, Hernández fue injustamente soslayado como narrador, en su pertenencia temprana a la narrativa mexicana de vanguardia en los años 20 y 30. Guiada por una visión bastante maniquea respecto de la vanguardia —categoría empleada como sinónimo de ‘universalismo’; e indefectiblemente opuesta a nacionalismo, malentendido como equivalente a ‘realismo’— la crítica asumió durante años una lectura predominante del Hernández de los años 20 y 30 como autor realista y poeta romántico. Adicionalmente, los pronunciamientos del escritor en los años 40 fueron de poca ayuda para ubicarlo dentro del espectro de las vanguardias: es conocido su rechazo expreso a lo que llama “las extravagantes, curiosísimas e innumerables manías de las modalidades artísticas de nuestros días”, o, más particularmente, su frontal rechazo por el surrealismo.

Probablemente otro de los motivos para soslayar a Hernández como vanguardista se deba a su no filiación a un determinado grupo. En la lectura generalizada de la crítica, muy contaminada por preconceptos, no se ha llegado a leer al Hernández de *Tachas* (1928) y *El señor de palo* (1932) en cercanía con el expresionismo, movimiento de vanguardia de por sí poco estudiado en la literatura en lengua española; de cuya valoración pesimista del presente consideramos que participa el guanajuatense, junto con la focalización

subjetiva y deformante por parte de sus narradores. Pero en estas primeras narraciones son reconocibles sobre todo las huellas de una vanguardia ecléctica: el sinsentido dadá, el onirismo surrealista, la construcción geometrizarante del cubismo, el color subjetivo del expresionismo, coexisten armoniosamente en sus cuentos con la más acendrada tradición hispánica y el pensamiento filosófico, como bien prueba este libro.

En diversos momentos y a lo largo de veinte años de quehacer académico me he planteado que, dentro de la narrativa iberoamericana de vanguardia, se pueden rastrear dos opciones entre las que se debaten los autores rupturistas de los años 20 y principios de los 30 del pasado siglo como alternativa creadora: escoger —con mayor o menor grado de reflexión consciente— entre sondear más allá del realismo objetivo o externo las posibilidades de la conciencia humana a la luz de los nuevos saberes, dejando aflorar la intensidad y la subjetividad como voluntades de absoluto —único grado válido entonces, tal vez, para el arte—; o bien, asumir el orden del arte como superior al de la vida, y por ello, insubordinable a ésta, más bien su modelo. La tensión de la obra cuentística, tal como aquí se estudia, se explica bien en esta fértil y luminosa encrucijada. Coincido con el autor también en valorar que Efrén, solvente escritor de varios géneros literarios, instala su taller de orfebre justamente en el género del cuento, donde logra quizá sus obras más redondas e imperecederas. Aplaudo, finalmente, el grado de madurez y calidad de la argumentación que alcanza la versión final de este libro, que nos permite aquilatar a un escritor y a un crítico avezados.

Yanna Hadatty Mora
Ciudad de México, marzo del 2023.

PREFACIO

En enero de 2008, después de la presentación del primer tomo de las *Obras completas* de Efrén Hernández en una librería de la Ciudad de México, conocí a su editor, Alejandro Toledo, y al hijo de Efrén, Martín Hernández Ponzanelli. Luego de comentarle sobre mi profunda admiración por el escritor guanajuatense y de la preparación de mi tesis doctoral sobre su obra, Alejandro me sumó generosamente a la elaboración del segundo volumen para leer y cotejar los mecanuscritos hallados en el archivo de Hernández. Antes de despedirnos, con su fina ironía, me dijo: “Serás el secretario del secretario de Hernández”.

Durante esta labor tuve una idea más clara del proceso creativo de sus piezas de teatro, hasta entonces poco conocidas, además revisé dramas y breves narraciones inéditas. La obra ensayística de Hernández compilada por Franco (*Bosquejos*, 1995), se ampliaba con la sección Viernes poéticos, donde se incluían reseñas acerca de Alejandro Avilés, Roberto Cabral del Hoyo, Salvador de la Cruz, Alicia Delaval, Gabriel García Narezo, Ángel María Garibay, Emma Godoy, Mauricio Gómez Mayorga, Roberto Guzmán Araujo, Jorge Ramón Juárez, Renato Leduc, Mauricio Magdaleno, Vicente Magdaleno, Antonio Médez Bolio, Margarita Michelena, Gabriela Mistral, Octavio Novaro, Salvador Novo, Efrén Nú-

ñez Mata, Margarita Paz Paredes, Javier Peñalosa, Manuel Ponce, Jaime Sabines, Rafael Solana y Jaime Torres Bodet. Esto no solo mostraba la apreciación de Hernández sobre la obra de estos autores, reflejaba asimismo elementos para saber su opinión sobre el arte, la literatura, la filosofía y la realidad sociocultural mexicana de entonces. También se revisaron los ensayos contenidos en *Manejo de aventuras* (*Bosquejos*, 1995); a partir de esto, y después de cotejarlos con los originales, se corrigieron algunos, se agregaron otros y, finalmente, se renombraron como aforismos o pensamientos, pues se consideró que el fondo y la forma no correspondía a la estructura del ensayo.

Al final, propuse a Toledo un *dossier* para conjuntar las valoraciones de otros escritores sobre este autor, hasta entonces dispersas. A ello el editor sumó algunos prólogos, como el que hizo Salvador Novo a *Tachas* en 1928, el de Alí Chumacero a las *Obras* de 1965, el de Franco (1995) y el de Ana García Bergua (2002). Se agregó “Recuerdos que van y vienen” (1982), la evocación de su hija Valentina publicada en *Tramoya*. Este segundo volumen que ampliaría el conocimiento sobre el escritor se publicaría en 2012 con una nueva y espléndida bibliografía de Yanna Hadatty, la cual actualizaba la de Luis Mario Schneider de 1965.

En enero de 2009 publiqué en *Texto Crítico*, *Nueva Época* entrevistas a Dolores Castro, Juan Bañuelos y Fernando Rodríguez, poetas que habían sido amigos de Hernández. En ellas se rememora la generosidad de este escritor como lector, amigo y editor de voces más jóvenes. Son significativas porque, salvo algunas excepciones, se conocía poco la opinión de autores que habían recibido la influencia o respaldo del escritor guanajuatense para ayudarlos a consolidar su carrera. El reconocimiento de Castro ilustra bien este comentario.

En 2018 se hacía realidad un proyecto de 2014: *Mirar no es como ver. Ensayos críticos sobre la obra de Efrén Hernández*. En él Juan Berdeja y yo reunimos voces críticas ya conocidas sobre la escritura hernandean: Alejandro Toledo, Tatiana Bubnova, Yanna Hadatty, Rafael Lemus, y recientes apreciaciones como las de Conrado Arranz, David Yagüe, Juan Alberto Bolaños y Nayeli de la Cruz. Este volumen resulta importante porque sacó a la luz “Trenzas”, cuento publicado originalmente en 1928 en la inencontrable revista *Phanal*, por lo cual muy pocos lo conocían. Tal hallazgo dio a los estudiosos del escritor una idea más completa de su producción narrativa en 1928: “Tachas”, “Unos cuantos tomates en una repisita” y “Trenzas”.

Anoto este breve recuento de mi relación con su obra solo para ilustrar mi fidelidad como lector y ‘secretario adjunto’ del ‘Tachitas’. Este libro es fruto de dicho recorrido. Sugiero aquí que el humor constituye la poética narrativa de sus cuentos, e incluso de la mayoría de sus novelas. En aquellos la risa puede disolverse entre lo melancólico sin que lo adviertan ni sus personajes ni los lectores.

En ese sentido, este ensayo desea ser una invitación para reexaminar el papel del humor como elemento central en la configuración de su cuentística, dado que es también la visión del mundo desde la que se escribe, su forma y proyección artística, la manera como se va tejiendo el discurso, las temáticas y personajes. A través de él, el autor disuelve los grandes discursos (la historia, entre ellos), los trastoca y subvierte, crea narraciones donde se privilegia lo nimio, lo intrascendente, lo cotidiano.

Para sostener tal interpretación exploro el surgimiento de la vanguardia y su estrecha relación con una risa de ruptura que sacudió las estructuras del cuento, lo cual le imprimió

una transformación al género, incluso en Latinoamérica. Asimismo, indago cómo la perspectiva narrativa de un hombre interior se enlaza al humor y a las constantes digresiones de sus narradores. Este hombre interior, el héroe que suele protagonizar —y, la mayoría de las veces, narrar—, asume la investidura de algunas figuras clásicas de la risa como el distraído, el niño o el ingenuo, y el paria o marginado, una de cuyas representaciones es el escritor fracasado, variaciones estas del tonto, la figura de la risa por excelencia, como señaló Bajtín en su estudio sobre Rabelais.

En los últimos apartados analizo las formas que adopta la risa en esta cuentística: la relación entre el humor y lo cómico; la intertextualidad con la literatura de la risa y textos clásicos como la Biblia, a menudo desde un punto de vista paródico y desacralizador; el absurdo; el tono conversacional y humorístico hacia el lector, metanarrativo, donde se advierte la plena conciencia de su condición literaria.

Finalmente, agradezco a mi mentor hernandeano: Alejandro Toledo; así como a Georgina García Gutiérrez, Raquel Mosqueda, Yanna Hadatty, Juan Berdeja, Sergio López Mena y Lourdes Franco, quienes me hicieron valiosas e inteligentes observaciones para concluir este libro.

Efrén parecía un pajarito, pero con unas enormes tijeras de podar me fue quitando toda la hojarasca.

JUAN RULFO

EFRÉN HERNÁNDEZ Y LA VANGUARDIA HISPANOAMERICANA

CIUDAD DE MÉXICO, 1925

Oriundo de León, Guanajuato, Efrén Hernández emigró en 1925 a la Ciudad de México para estudiar la carrera de Derecho en la Escuela Nacional de Jurisprudencia, quizá emulando a su padre, un ex juez de la ciudad leonesa. No obstante, como el propio escritor asentó en su ficha biográfica, a los tres años desertó por parecerle *vacío y sin meollo de sustancia verdadera* lo que ahí aprendía. El conocimiento verdadero, pensaba, *residía en los hombres de carne y hueso, en los libros buenos y en el mundo*. Su desinterés por la vida universitaria se extendió asimismo a los padrinazgos políticos, académicos y culturales.

Ya instalado en la capital del país, desempeñó diversos trabajos para sobrevivir: vendió aretes de plástico, figuritas de yeso, lámparas, libros y productos de la Compañía Nacional de Subsistencias Populares (CONASUPO), además fue archivista y electricista. Antes, en su ciudad natal, había sido aprendiz de botica, de zapatero, de platero y dependiente en una tienda de ropa. Durante sus primeros años en la Ciudad de México —relató su hija, Valentina Hernández Ponzanelli, al poeta Fernando Rodríguez—, en cierta ocasión se hizo

pasar, cuando el hambre arreciaba, como “inspector de Salubridad” en los puestos de comida solicitando una muestra para “verificar” su estado. Sus dos empleos mejor pagados fueron tal vez el de oficinista en la Secretaría de Educación Pública (SEP), junto a Juan Rulfo, y como subdirector de la revista *América*.

Lector de una amplia tradición literaria y filosófica — clásica y moderna—, entre algunos de sus autores y obras constantemente visitados se cuentan, entre otros: Cervantes, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, fray Luis de León, Quevedo y Góngora; filósofos como Demócrito, Sócrates, Platón, Plotino, Pascal, Nietzsche y Heidegger. Además de don Juan Manuel, Shakespeare, Giono, Gracián, Gómez de la Serna, Hamsun y Faulkner; y textos como *El Panchatantra* y *Las mil y una noches*.

Aunque breve, su obra abarca cuento, poesía, teatro, novela, crítica literaria y dos guiones para cine. Además de su famoso relato *Tachas* (1928), escribió dos volúmenes de cuento: *El señor de palo* (1932) y *Cuentos* (1941);¹ dos poemarios: *Hora de horas* (1936) y *Entre apagados muros* (1943); dos obras de teatro: *Dichas y desdichas de Nicócles Méndez*; *tragiburledia cinematográfica* (1951) y *Casi sin rozar el mundo* (1956), además de las recuperadas en *Obras completas II* (2012): *Adanijob* (fragmento) y *Cederano*; las novelas *Cerra-*

1 El volumen de cuentos *El señor de palo* (1932) incluía “Santa Teresa”, “Un gran escritor muy bien agradecido”, “El señor de palo” y “Un clavito en el aire”; *Cuentos* (1941) sumaba, a los de 1932, “Tachas” (1928), “Incompañía”, “Sobre causa de títeres”, “Unos cuantos tomates en una repisita” y “Una historia sin brillo”. La edición de *Obras* (1965) incluyó estos cuentos y, además, “Don Juan de las Pitass habla de la humildad”, “Carta tal vez de más”, “Trabajos de amor perdidos” y “Toñito entre nosotros (Estampa)”. Alejandro Toledo agregó en 2007 (*Obras completas I*) a esta selección el inédito “Animalita”.

zón sobre Nicómaco. Ficción harto doliente (1946), *La paloma, el sótano y la torre* (1949), *Abarca. Fragmento de novela* (1949) y *Autos* (*Obras completas I*, 2007). Sus ensayos, recopilados por Franco Bagnouls en *Bosquejos* (1995), y luego completados en *Obras completas II*, reseñan diversos temas de la cultura, el arte y obras de autores contemporáneos a él, sobre todo mexicanos.

El drama *Casi sin rozar el mundo* fue escrito para María Douglas y *Dichas y desdichas de Nicócles Méndez; tragiburledia cinematográfica* para Mario Moreno (Cantinflas), a petición de Andrés Serra Rojas, entonces director del Banco Nacional Cinematográfico. Se creía que este guion lo habían realizado a ocho manos entre Hernández, Dolores Castro, Rosario Castellanos y Marco Antonio Millán; de hecho, se publicó en la revista *América* (núm. 65, abril, 1951) como obra colectiva. No obstante, Castro le aclaró después a Alejandro Toledo: “la invitación a participar en ese proyecto fue un acto de generosidad con dos jóvenes [ella y Rosario Castellanos] que se iniciaban en el mundo de las letras y con Millán, que era su mejor amigo”. El texto se puede acreditar “casi enteramente a Efrén Hernández”. En la prensa de la época despertó entusiasmo esa probable colaboración, pues se creía que el guanajuatense, por su estilo, era el guionista ideal para Cantinflas.

TILL EALING Y LA REVISTA AMÉRICA

Efrén Hernández fue asimismo un atento editor que impulsó a diversos escritores en *América*. En su función como subdirector de esta revista, le dio un giro más literario y ello favoreció su consolidación. Fundada en agosto de 1940 por los poetas Roberto Guzmán Araujo, Manuel Lerín y el en-

sayista Agustín Rodríguez Ochoa, quienes formaban parte de las Juventudes Socialistas Unificadas de México, y por integrantes de la Juventud Socialista Española, en sus primeros números Alfonso Reyes figuró como miembro de su comité editorial e incluso Juan Rulfo participó, años después, como parte de su consejo editorial. En 1942 Hernández fue invitado por Marco Antonio Millán, entonces director de la publicación, para asumir la función de subdirector. Al principio se negó porque le parecía un medio muy político. Finalmente aceptó. Firmadas sus primeras participaciones como Till Ealing, su papel como editor fue vital, como anoté, para promover a jóvenes escritores de la época.

América jugó así un papel importante en la vida cultural de México de 1940 a 1969, comparable quizá al que desempeñaron, también en la primera mitad del siglo xx, las revistas *Taller*, *Contemporáneos*, *Examen*, *Letras de México*, *El Hijo Pródigo*, *Rueca*, *Pan*, *Dintel*, *Espiral*, *Fuensanta*, *Metáfora*, *Tiras de Colores* o *Estaciones*. Su intención de apoyar a “gente de letras nueva, valiosa, desconocida o subestimada”, como se decía en su editorial del primer número, ayudó a difundir la obra de autores como Juan Rulfo, Jaime Sabines, Emilio Carballido, Edmundo Valadés, Rosario Castellanos, Juan José Arreola y Dolores Castro, entre otros. En sus páginas, durante dicho periodo, circuló parte de la poesía, la novela, el cuento, el teatro, el ensayo y la crítica del país y de otras naciones latinoamericanas.

Sobre la importancia de este medio en la promoción de noveles escritores, Sergio López Mena señaló en *Los caminos de la creación en Juan Rulfo* el impulso que Hernández dio a las primeras creaciones del narrador jalisciense, pues lo ayudó incluso a pulir ciertos aspectos técnicos de su narrativa (1993: 59-71). Un apoyo que ha sido comparado con

el papel que desempeñó Max Brod en la vida literaria de Franz Kafka (Amat, 2003: 97). Su generosidad parece hasta insólita en el ámbito literario: “Lo que hizo en realidad Efrén fue potenciar el estilo personalísimo de su admirado amigo, limpiando ripios, limando retóricas, librándolo de verbosidad y barroquismo y contribuyendo como nadie a un gran salto en la carrera de escritor de Rulfo” (2003: 101).

Sobre este descubrimiento, Hernández rememoraba en 1948, con motivo de la publicación de “La cuesta de las comadres” en *América*:

Causa, a un tiempo, de mi más persistente desconcierto y mi mayor confianza, es la manera de rigor, la rigurosísima y tremenda aspiración, el ansia de superación artística de este nato escritor. Cosas que en buena ley son de envidiarse, él, por hallarlas ruines, ha venido rompiéndolas, tirándolas, deshaciéndose de ellas, ¡para volver a hacerlas!

Nadie supiera de [...] [los] inéditos empeños [de Juan Rulfo], 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.

En todo caso, Hernández fue para el autor de *Pedro Páramo* —recordaba Juan José Arreola— *un alma necesaria y oportuna*. Rulfo así lo reconoció al final de su vida: “a él le

debo todo”, como puede verse en el documental *Cerrazón sobre Efrén Hernández* (2016). En gratitud, el jalisciense dio a Hernández para *América* siete de los diecisiete relatos que luego integrarían *El Llano en llamas*: “Nos han dado la tierra” (agosto, 1945), “Macario” (1946), “Es que somos muy pobres” (agosto, 1947), “La cuesta de las comadres” (febrero, 1948), “Talpa” (enero, 1950), “El Llano en llamas” (diciembre, 1950) y “Diles que no me maten” (agosto, 1951).

Cabe recordar que “Nos han dado la tierra” y “Macario” fueron publicados inicialmente en la revista *Pan*, coordinada por Juan José Arreola y Antonio Alatorre, en julio y noviembre de 1945, respectivamente; no obstante, *América* albergó estos siete cuentos antes de ser integrados en *El Llano en llamas*, más el relato “La vida no es muy seria en sus cosas” (junio, 1945), que no fue incluido en dicho volumen. Así, con el impulso de estas dos revistas, se iba perfilando y difundiendo, paulatinamente, el magistral libro de Rulfo antes de salir en su primera edición de 1953. Esto enemistó al jalisciense y a Marco Antonio Millán, director de *América*, dado que Rulfo le había insinuado la posibilidad de publicar todos sus cuentos por primera vez en la revista; finalmente, como se sabe, aparecieron en la colección *Lecturas Mexicanas* del Fondo de Cultura Económica.

Sería extenso reseñar la labor que el guanajuatense tuvo en la promoción de otros escritores y su papel vital en la orientación de nuevos rumbos literarios. Sirva el caso de Rulfo, a quien Hernández consideraba un escritor “nato”, para ilustrar el generoso apoyo que brindó a jóvenes autores de entonces.

LOS CUENTOS, 1928-1941

Efrén Hernández publicó sus cuentos entre 1928 y 1941, cuando la narrativa mexicana en boga tenía como tema central, o uno de sus ejes principales, la Revolución mexicana. Sus personajes y temáticas, no obstante, se distanciaban de la estética realista fundada en la narrativa revolucionaria. Estos personajes son anónimos, marginales, distraídos, soñadores. Sus temáticas, a simple vista, constituyen historias de poca relevancia: un clavito que flota en el aire y un escritor obsesionado por amarrar el tiempo para escribir una historia jamás leída; una Santa Teresa con vida dentro de un cuadro que convive con ratoncitos parlanchines y reflexivos; un pájaro pensante y refunfuñón que se queja de una señora porque le limpia la jaula de mal modo; un estudiante distraído, reflexivo, que asocia su vida con la de don Quijote; un paralítico ansioso de moverse como los árboles; tomates adorados como santos; palabras que caminan, duermen y sueñan... Tras ellas, el guanajuatense plantea asuntos profundos a quienes acompañan su escritura fundada en el humor, una narrativa nutrida de una pluralidad de voces conversacionales que dialogan con ellas mismas, con el autor y con el lector.

Son personajes y temas alejados de la estética de la Revolución mexicana y de la prosa indigenista del siglo xx; de la narrativa de Contemporáneos, influida por la vanguardia europea que exploraba poéticamente al sujeto y postergaba la narración. Hay en la narrativa hernandean, de manera intertextual y como proyección artística, cierta afiliación a una tradición visible en *Don Quijote de la Mancha*, donde lo cotidiano, lo pequeño y lo absurdo son algo, al mismo tiempo, maravilloso y trascendente.

Su escritura ha sido vinculada a la vanguardia. Más adelante comentaré sobre ello, pero anticipo que toda filiación debe partir de la afirmación del propio autor de que su literatura se debía al Siglo de Oro español (“el mejor momento de mi propio y nativo idioma”). En su prólogo para *Liras de amor y muerte* de Roberto Guzmán Araujo, Hernández criticó mordazmente al estridentismo, al surrealismo (cuyos productos eran “abortos prematuros”), al dadaísmo (incapaz de quitarse su “tartamudez”), al simbolismo y al academismo. Para él, las directrices de un escritor debían ser la originalidad, la sinceridad, la claridad, la sencillez y, sobre todo, debía partir de su tradición literaria y no de las corrientes en boga.

Así, si Hernández compartía con el surrealismo, por ejemplo, que la imaginación era fundamental en la actividad artística, como André Breton asentaba en el primer manifiesto surrealista de 1924, o que la poesía era una forma de vida, se distanciaba de él porque no apelaba a un automatismo psíquico en la creación artística ni a un distanciamiento de lo social, tampoco pretendió expresar, como quería el escritor francés, “el funcionamiento real del pensamiento” o explorar otros experimentos vanguardistas. La narrativa hermandeana parece nutrirse de una concepción de la literatura donde esta es un referente por sí misma; para él toda obra tenía como fundamento lo humano, así, para desarrollar su poética ficcional, estuvo atento a su realidad y a las voces de su tradición literaria.

De tal modo, ajeno tanto de la narrativa mexicana que transfiguró la historia en tema literario como de la prosa poética de los Contemporáneos, creó personajes soñadores, distraídos por excelencia, divagadores, pobres; algunos escritores marginales que se enredan en circunloquios y se

lamentan porque el cauce de su escritura se desborda, a menudo, entre las páginas de algún cuento. Hechos de presente, sus pensamientos y diálogos ocurren en el instante. Su ser y su transcurrir están despojados de la gravedad de la historia. Así, para ellos, la adoración de unos tomates puede ser más trascendente que el asesinato del presidente Álvaro Obregón, como se advierte en “Unos cuantos tomates en una repisita”.

SOBRE LA VANGUARDIA HISPANOAMERICANA Y LA RISA

La vanguardia, señala Saúl Yurkievich, “instaura la ruptura de la tradición y la tradición de la ruptura” (1982: 351). La razón es que los movimientos artísticos de la vanguardia (cubismo, futurismo, expresionismo, imaginismo, dadaísmo, ultraísmo y surrealismo) resultaron de una crisis y, en su afán por superarla, buscaron romper radicalmente con el pasado. Por eso fueron rupturas que aspiraron a renovaciones profundas en el arte, a la transformación absoluta. Esa revolución se anclaba, sobre todo, en un cuestionamiento de la racionalidad capitalista, de la ética y sentido del arte heredados de la sociedad decimonónica burguesa. Por eso la vanguardia se regocijaba en ofender al buen gusto burgués de los decadentistas y los simbolistas, y se orientó a la producción de nuevos símbolos culturales. Al disolver dichas concepciones sociales, la vanguardia apuntaló la creación de un nuevo imaginario social (Achugar, 1996: 13).

En este nuevo imaginario social, cuya fuerza es patente principalmente en el París de finales del xix, el escenario hasta entonces reconocido como propio de la actividad artística, cambia. Bolívar Echeverría ha observado que fue

entonces cuando la figura del artista se desplazó de los talleres de arte institucionales a cafés y cabarés, en los que “la vida se libera de su compulsión productivista» y se acerca al mundo de la fiesta, lo cual simbolizaba la vuelta del arte a su matriz premoderna (2009: 51). A partir de este desplazamiento, el arte de vanguardia dejaba atrás la mimesis de la realidad para constituirse en una mimesis festiva de segundo grado: no imitaba la realidad sino la desrealización festiva de esa realidad.

Como interrupción del modo ordinario de la vida humana, una de las señas de la fiesta fue la irrupción de un caos lúdico vinculado a la risa. Es como si en la fiesta, “caos —lo otro, humanizado o ‘domesticado’ como la contraparte del cosmos humano— hiciera un gesto de amenaza, fingiera hacer estallar esa humanización o ‘domesticación’, destruirla (así sea, lúdicamente, para reconstruirla después)” (Echeverría, 2009: 53). En esta destrucción de la fiesta, la risa, una de cuyas figuras es el humor, fue la gran protagonista.

El mundo en que nacieron las vanguardias, el de los cafés y cabarés, no era el de la fiesta popular masiva anterior a la modernidad, como el carnaval medieval, pero conservaba parte de su esencia y no se disolvía por completo en la privatización o el individualismo del tiempo de ocio. La vida de los cafés y cabarés, pese a estar inscrita en el tiempo del ocio, constituía un cronotopo festivo en el que surgía, aunque restringido, el ambiente de la fiesta universal, sobre todo a través de la ingesta de alcohol. Sus participantes, como los de la gran fiesta universal estudiada por Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, también experimentan una liberación transitoria a través de la que acceden al “reino utópico [...] de la libertad, de la igualdad y de la abundancia” (1987: 15).

Georges Minois ha estudiado, por ejemplo, la figura del borrachín en los cafés franceses de fines del siglo XIX: “se revuelca en el lodo, apesta, vomita, escupe, orina, se pee. Suapestoso talante pertenece a la muy popular boga de la suciedad que amenizaba los cafés-concierto, o a los lectores del *Journal des merdeux*”, la publicación finisecular de un solo número que fuera editada en 1882 por Jules Jouy (2018: 290-291). El borrachín fue la encarnación del caos lúdico que surgía en la fiesta, de ahí su fuerza nihilista, destructiva. ¿Podemos dudar de que el borrachín es imagen del caos festivo, que, como señala Echeverría, es la pantomima de una amenaza que se dirige a la domesticación humana y finge destruirla?

En ese París finisecular el arte no solo estaba impulsado por la risa insensata y descabellada, también por un humor oscuro y desencantado representado por Georges Courteline (1859-1929). Ambos talantes, sin embargo, partían de un punto común propio de la época: la sensación de que la vida carecía de sentido. En honor a este sentimiento es que “entre la depresión y la fantasía, el hombre de fines de siglo flota, sin puntos de referencia, riéndose de todo y de nada” (Minois, 2018: 358). Fue esta risa insensata, descabellada, oscura, hija del sinsentido, la que hizo del París de la Bella Época la capital de la risa y de la vanguardia, pues esta heredó de aquella su fuerza nihilista, caótica y destructiva.

Son incontables las veces en que la ruptura de la tradición que instauró la vanguardia se dio a través de la risa, como podemos apreciar en “Dadá manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo” de Tristan Tzara, una suerte de irónicas instrucciones “para hacer un poema dadaísta”, una risa cuyo objetivo es la tradición y, en un giro de autoescarnecimiento, del propio movimiento Dadá.

EFRÉN, ¿UN ESCRITOR DE VANGUARDIA?

Aunque Efrén Hernández se distanció de la vanguardia literaria y señaló que su fuente de inspiración era su propia tradición, sobre todo la de los Siglos de Oro español, la crítica literaria ha observado diversos elementos que relacionan de alguna manera su narrativa con la vanguardia iberoamericana de los años veinte y principios de los treinta. John Brushwood anotó, por ejemplo, que era un escritor moderno porque iba “desde los experimentos de la época vanguardista hasta la reafirmación de las mismas tendencias en la nueva novela” (1988: 93). Lourdes Franco agregó que la aparente paradoja respecto de esta filiación —dados los moldes visibles del siglo de oro español en su poesía, opuestos a los procedimientos modernos de sus narraciones—, podría entenderse a la luz de “una nueva estética presidida por la ruptura con la realidad tangible e inmediata en busca de nuevas formas de asociación” (1995: 25).

Hernández fue asociado así a los escritores de vanguardia. Hugo J. Verani (1996) y Fernando Burgos (1997) consideraron en sus antologías sobre literatura vanguardista hispanoamericana los relatos “Tachas” y “Un clavito en el aire”, que podían leerse al lado de narraciones de Roberto Arlt, Macedonio Fernández, Oliverio Girondo, Pablo Palacio, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Martín Adán, César Vallejo, Felisberto Hernández, Julio Garmendia, Salvador Novo, Arqueles Vela y Gilberto Owen. Asimismo, Yanna Hadatty (2003) señaló que en la obra temprana del autor guanajuatense pueden advertirse rasgos del dadaísmo, del surrealismo, del cubismo y del expresionismo; destacó además la importancia que tiene el uso del símil en sus cuentos, un recurso retórico muy común entre los vanguardistas.

Por otra parte, Elizabeth Hochberg destacó la clara intencionalidad en esta narrativa de interrelacionar las artes mediante la exploración de las posibilidades representativas del arte verbal frente a la imagen visual, conocido esto como *écfrasis* en términos de análisis literario. En varios de los textos hernandeanos, precisa la investigadora, pueden advertirse narradores que usan estrategias pictóricas para representar el mundo exterior, descripciones y referencias al arte visual. De tal suerte, es evidente el interés de estos personajes por la pintura, la fotografía, la escultura y la artesanía, “para describir, nombrar o aludir a formas que ya son representaciones artísticas” (2013: 71).

Por su parte, Esperanza López (1999) y Rafael Lemus (2006) afirman que se trata de un autor inclasificable, un *outsider* o marginal. Un novelista cuya escritura descentrada rebasa los géneros, puesto que no sigue la línea recta, tradicional del contar. Aunque Lemus precisa que clasificar a Hernández como un “excéntrico” es, en realidad, una desatención de la crítica al pasar por alto que “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” (2006: 42).

Entender esto que Lemus observa en un contexto donde la literatura en boga era de corte realista y cuyo tema principal era la Revolución mexicana fue quizá difícil para los lectores y la crítica de ese entonces. Hernández no sigue el modelo mimético realista (aristotélico); su obra, asientan estos críticos, es propia de una literatura posmoderna: fragmentaria, digresiva, que niega la discursividad grandilocuente.

Y así es, en efecto. En el universo literario hernandeano no hay héroes memorables: son seres que descreen de las empresas de carácter épico. Hay quienes indistintamente platican con un ratón o con un cuadro de Santa Teresa o se embelesan viendo las nubes, una ventana o un faro confundido con la luna; también están quienes adoran unos cuantos tomates en una repisita por un amor clandestino. Otros prefieren la divagación y piensan seriamente cómo se peinaba Medusa su serpentina y necia melena. Hay quienes buscan con singular tesón una palabra cuyos lindes rocen el silencio o desean saber cómo atar el tiempo a un clavito en el aire. También habitan en estas páginas desventurados como Nicómaco Florcitas de *Cerrazón sobre Nicómaco. Ficción harto doliente*, quien cree que su esposa lo engaña con un canguro.

Estas obsesiones, inadvertidas para los demás, tienen, obviamente, su dosis de trascendencia para los personajes que las padecen. Asumidos ellos mismos como antihéroes de la movilidad, de la escasa acción física, poseen en cambio una intensa actividad intelectual que, a menudo, tiende a la ensoñación. Su caracterización sugiere tal volatilidad que a veces uno teme como lector que escapen por un costado de la página o se transfiguren en humo en medio de algún párrafo.

No asombra que al rastrear el periplo de los héroes hernandeanos se piense en personajes de Cervantes, Hamsun, Sterne, Kafka, Felisberto Hernández o Samuel Beckett, todos ellos artistas ajenos al paradigma realista, a la voluntad de recrear el mundo objetivo con fidelidad y verosimilitud. Su estética intentó relatar los avatares del hombre moderno y volcarse sobre la interioridad, la percepción del yo fragmentado y su angustia. En sus arquitecturas textuales la ironía,

el absurdo y lo sorprendente aparecen como elementos propicios para bordar el tejido narrativo en lugar de las exactas recreaciones realistas de la literatura anterior.

Se ha dicho: la narrativa de Hernández resiste todas las taxonomías. No es fácil clasificarla. Destaca en ella la presencia de estrategias literarias diversas, de ecos intertextuales, y la capacidad de sorprender al lector tras cada página. Resaltan, del mismo modo, sus constantes temáticas: el tiempo como sustancia de lo humano, la imaginación como posibilidad válida de existencia, la muerte, la inteligencia como motor de la vida, la soledad, la infancia y el amor.

Por tales razones quizá la vinculación a la vanguardia deba matizarse, como mencioné. El Siglo de Oro español tuvo una gran influencia en este escritor, tanto en su poesía como en su narrativa. Por ello no es gratuito que en “Tachas” la primera intertextualidad sea con *Don Quijote de la Mancha*, la obra donde, se sabe, están contenidas todas las posibilidades expresivas modernas de la ficción. De tal suerte, lejos de las técnicas experimentales vanguardistas, su narrativa se nutre de las voces de su tradición literaria, de su realidad y de una concepción de la literatura donde esta es un referente por sí misma. Aunque, veremos enseguida, hay vasos comunicantes en sus cuentos con los vanguardistas.

EL CUENTO VANGUARDISTA Y LA RISA

En su *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo xx (1920-1980)*, José Miguel Oviedo señala que la vanguardia en Hispanoamérica tiene un desarrollo “autónomo, divergente y profundamente creador”, en el que se involucran “fuerzas propias que exceden, estética y cronológicamente, las propuestas originales de la vanguardia” (2002: 13). Un

claro ejemplo es el creacionismo del poeta chileno Vicente Huidobro, cuyos presupuestos teóricos se asientan en el manifiesto *Non serviam*, de 1914, y al que da una forma más acabada en 1916, poco antes de viajar a Europa. El caso del creacionismo permite lanzar la idea, señala el propio Oviedo, de que “la literatura de vanguardia no se desplaza en un solo sentido a través del Atlántico, es un vaivén; mejor aún: una red que se abre en múltiples direcciones interconectadas” (2002: 13). Otro ejemplo es el del surrealismo, que si bien nace en Francia, se arraiga en Hispanoamérica con características, alcances y propuestas propias.

Considerado *Non serviam* como el punto de arranque de las vanguardias en América Latina, su declive comienza a verse después de 1938, año del encuentro en México entre Diego Rivera, León Trotsky y André Breton y de la escritura conjunta del “Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente”, que, señala Schwartz, “es importante por su influencia en la toma de posición política de los artistas europeos de vanguardia y sus repercusiones en América Latina” (2006: 37), esto en relación a que en dicho manifiesto se reclamaba la independencia del arte por la revolución; la revolución por la liberación definitiva del arte.

En el prólogo a *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, Hugo Achugar apunta que los textos fundamentales de la vanguardia hispanoamericana pueden encontrarse en la segunda y tercera décadas del siglo xx, cuando el proceso de expansión del capitalismo se vería interrumpido por la Primera Guerra Mundial y el colapso de la Bolsa de Valores de Wall Street que llevaría a una crisis económica global. En esta selección se incluyen narraciones publicadas entre 1922 y 1932 por Roberto Arlt y Macedonio Fernández (Argentina); Vicente Huidobro (Chile); Pablo Palacio (Ecuador); Martín

Adán y César Vallejo (Perú); Efrén Hernández, Salvador Novo, Gilberto Owen y Arqueles Vela (México); Felisberto Hernández (Uruguay) y Julio Garmendia (Venezuela). Estos autores “propusieron un nuevo modo imaginario de entender y representar la vida cotidiana, tanto a nivel individual como social, a la vez que explotaron (¿explosionaron?) los fundamentos estéticos y artísticos heredados. Es decir, se apartaron de una concepción de una narrativa para proponer otra que negaba, hasta cierto punto, una tradición con larga vigencia” (Achugar, 1996: 16).

La lista de los cuentistas de vanguardia se enriquece con las incorporaciones que hace Fernando Burgos a *El cuento hispanoamericano en el siglo xx*: el guatemalteco Rafael Arévalo Martínez; los chilenos María Luisa Bombal, Juan Emar y Héctor Barreto; el argentino Ricardo Güiraldes y el mexicano Julio Torri. En *Voces recobradas. Narrativa mexicana fuera del canon (1925-1950)*, Franco agrega para el caso de la vanguardia mexicana a José Martínez Sotomayor, María Ramona Rey, Alberto Quintero Álvarez, César Garizurieta, Luis G. Basurto, Solón de Mel y Rubén Salazar Mallén.

Sin duda, estudios recientes van dando cuenta ya de más descubrimientos y el número deba ser mayor, pero, más que realizar una lista exhaustiva de los cuentistas de vanguardia, debe reconocerse su presencia y no pasarse por alto, algo común en las historias de la literatura hispanoamericana que se enfocan principalmente en el regionalismo y el modernismo. Lo que me interesa resaltar a continuación son los rasgos comunes de la narrativa vanguardista y su probable relación con los cuentos de Efrén Hernández. Para ello retomo una excelente taxonomía que hace Achugar de los rasgos esenciales de esta narrativa.

Para este crítico, dicha estética puede dividirse en ocho elementos:

1. la “invasión de la primera persona”. Los relatos son narrados por un “yo” que no es el sujeto sólido, de una pieza, típico de las narraciones anteriores, sino un personaje discontinuo y fragmentado;
2. el desmantelamiento de los fundamentos lógicos de la narrativa realista: los relatos no siguen las coordenadas espacio-temporales o las leyes de causa-efecto tradicionales y se abren a mundos oníricos;
3. el impacto de la revolución psicológica y tecnológica en la creación de personajes y espacios;
4. una importante influencia de la poesía en la escritura;
5. preferencia por personajes degradados o marginales;
6. la consciencia metadiscursiva y metanarrativa;
7. el espacio ficcional predominantemente urbano y;
8. la presencia destacada de la risa (Achugar, 1996: 23-30).

Sobre el primer punto, la invasión de la primera persona, donde el proceso narrativo se decanta hacia los procesos mentales y emocionales del propio narrador, Franco apunta: “la esencia del cuento vanguardista radica en su estructura. El discurso transcurre por vías inusuales que obedecen más a los procesos de la mente que a los hechos concretos. El principal interlocutor es el propio emisor del discurso, que encuentra en el monólogo interior la vía idónea de comunicación” (2008: 46). Los cuentos de Efrén Hernández bien podrían ser considerados el paradigma de esta invasión, y también otro mexicano, César Garizurieta, con un estilo muy parecido, en el que el interior y el exterior forman un continuo determinado por la subjetividad, léase, por ejemplo, “Pobre gato” (Franco, 2008: 416).

En un estilo diferente, la importancia de los procesos mentales, el rol protagónico del *yo*, también está presente en los cuentos del uruguayo Felisberto Hernández, como en “El vapor” (1930), donde se aprecia la *invasión de la primera persona*: “Y sin darme cuenta caí en la impersonalidad: parecía que todo el cuerpo se me hubiera salido por los ojos”. Esta *invasión de la primera persona* representa un desplazamiento del foco del relato del mundo exterior al mundo interior, a la subjetividad. El protagonismo de muchos de estos relatos recae por completo en esa interioridad fragmentada en un cúmulo de vivencias, al grado de que, según Franco: “el cuento vanguardista carece de interacción; cuando en él hay un ‘Tú’, este se deslíe hasta convertirse en una mera evocación, en un sustrato cuyo papel se limita a ser el detonante de los procesos mentales del narrador” (2008: 37). Es el caso del ya mencionado “Pobre gato” de Garizurieta, donde se presenta a un narrador fragmentario y discontinuo, lejano del confiable narrador de la cuentística anterior.

Achugar caracteriza a este tipo de personajes como “ese yo, o sujeto en primera persona, que poetiza la narración no es una construcción sólida y consistente” (1996: 24). Su resquebrajamiento se alía con la dislocación de las coordenadas espacio-temporales y la ruptura de las leyes de causa-efecto tradicionales como una manera de romper y cuestionar la racionalidad burguesa, característico en el cuento vanguardista.

“El difunto y yo”, de Garmendia, es una clara muestra de este orden que impone la vanguardia más allá de la lógica de la realidad, pero también “Pobre gato”, de Garizurieta, pues el narrador despliega una parte del relato como un sueño y desde la perspectiva de un gato, con lo que logra un efecto de desdoblamiento que choca con nuestra racionalidad. El

cuento muestra el estrecho vínculo entre el derrumbe de los principios lógicos que rigen la realidad y la apertura al mundo onírico, un mundo tan fragmentario como el yo que toma la batuta en los relatos de vanguardia.

Otro ejemplo de apertura al mundo onírico es “El unicornio” (1937), de Juan Emar, donde encontramos estampas como la siguiente: “Golpearon a la puerta. Entró una dama anciana. Entre sus manos traía un pedazo de arcilla en el que se hallaba enterrado, por el tacón, un viejo zapato de mujer conteniendo un verso de Espronceda”. Se trata, sin duda, de una estampa surrealista, el movimiento de vanguardia que acogió con mayor generosidad la lógica onírica.

La recuperación del espacio onírico está muy ligado a su carácter intimista, la narración se centra en el yo y ahí radica su propia espacialidad. Es importante recordar que el psicoanálisis contribuyó a la fragmentación del sujeto a través de la noción del inconsciente y tuvo un impacto artístico en la vanguardia. Esta disciplina fragmentó al sujeto consciente y racional, para revelarnos a un habitante de mundos inconscientes y pletórico de energías oníricas. Paralelamente, la vanguardia configuró narradores fragmentados que se mueven con soltura en esos mundos y que, incluso, hacen guiños al psicoanálisis, como se dice en “Pobre gato”: “Quizás debiera hablar del subconsciente, pero en caso de que yo me atreviera a hablar de Adler o Yung [sic], usted pondría el dedo en la llaga de su boca roja, en señal de silencio para que no citara autores, así es que no hablaré, se lo prometo, del subconsciente y mucho menos del fenómeno onírico” (Franco, 2008: 417).

El cuento de vanguardia muestra además la influencia de la revolución tecnológica en el mundo narrado; también en “Pobre gato” encontramos asociaciones de ese tipo: “Siempre

el pequeño héroe que abrigamos dentro del corazón niño: salvar una rosa que pretende deshojar el viento, rescatar a la mujer amada del dragón que trae una instalación eléctrica en sus fauces, o bien ayudar al pobre grillo telegrafista” (Franco, 2008: 416).

Así como la vanguardia asimiló los fenómenos de la revolución tecnológica, también encontró en la poesía, cuya afinidad al uso de la primera persona es de sobra conocida, una manera de expresarse. Los cuentos de Efrén Hernández, como veremos más adelante, son un buen ejemplo de esta apertura a la palabra poética, que él conduce con maestría hacia el humor.

Otra característica del cuento vanguardista es el protagonismo de los seres degradados o marginales. Tales personajes pueden verse en *Un hombre muerto a puntapiés* de Pablo Palacio: pederastas, antropófagos, impotentes y brujas, entre otros. En los relatos hernandeanos el foco se centra en personajes pobres, anidados, tontos o locos que develan un mundo distinto al ordinario. Ejemplos de ello se hallan asimismo en “El coleccionista de ruidos”, de Solón de Mel, donde el protagonista es un esquizofrénico, “el Loco de los Ruidos” (Franco, 2008: 387).

Vemos aquí el interés de la vanguardia por los elementos desconcertantes y anómalos de la realidad, o lo que Oviedo llama “la zona oscura de la experiencia personal: los estados parapsicológicos y la percepción extrasensorial, las perturbadoras visiones del sueño y la comunicación telepática” (2002: 21) que rigen la estructura onírica, el tono lírico y a los personajes de contextura larval que participan de estos relatos.

El grupo de personajes degradados y marginales del cuento de vanguardia se completa con otros que tienen concien-

cia de su naturaleza ficticia. Aunque esta conciencia metadiscursiva y metanarrativa es un rasgo del relato vanguardista, tiene raíces en la narrativa occidental (Cervantes y Sterne, por ejemplo), que es retomado por Macedonio Fernández, Pablo Palacio, Julio Garmendia y Efrén Hernández.

La conciencia metadiscursiva y metanarrativa, precisa Brushwood, no se expresa únicamente en los personajes, sino también en los “juegos lingüísticos que llaman la atención a las características fundamentales del lenguaje y referencias a la creación de la obra que estamos leyendo” (1998: 87), como los que encuentra en Macedonio Fernández y Efrén Hernández y que, a su parecer, abren la puerta a las reflexiones sobre la metaficción en los relatos de ambos.

La apertura a la metaficción del relato vanguardista amplía el espacio de la ficción a “la propia página en blanco donde se registra la palabra” (Achugar, 1996: 29), por lo que el espacio ficticio de la vanguardia, que también se ha ampliado con la introducción de mundos oníricos, es múltiple y predominantemente urbano.

Finalmente, y como es notable en “El cuento ficticio”, los relatos metaficcionales abrazan la risa como un componente importante y desacralizador de la literatura. Un claro ejemplo es “El pájaro verde” de Juan Emar, contenido en el volumen *Diez* (1937), que, como hace notar Traverso, no solo evoca las andanzas en bohemias del chileno en París, sino que es una suerte de parodia del relato “Un corazón simple” de Flaubert, la cual “puede leerse como copia de la realidad, para adherir a un arte no representacional y autónomo” (2001: 155). Del mismo Emar se puede mencionar “El unicornio” (1937), donde un hombre, muy distraído, pone en todos los periódicos de su ciudad un aviso para recuperar su personalidad porque se le ha perdido.

También en Macedonio Fernández se encuentra esta risa. En su caso, es parte imprescindible de un proyecto metafísico que, contra la metafísica occidental, se centra en la nada y en la ausencia: “Es la misión de hacer presente la Nada la que le da un lugar central a la humorística dentro de la empresa mística de Macedonio de pasar de una metafísica de la presencia a una metafísica de la ausencia” (Rojas, 2010: 83). Fernández logra esto a través del absurdo que habita tanto en el conocido chiste: “Fueron tantos los que faltaron que si falta uno más, no cabe”, como en diálogos tan disparatados como los de *Papeles de Recienvenido* (2004: 23). La misma lógica absurda de alcances metafísicos se encuentra en “El zapallo que se volvió cosmos”, donde un fruto de dimensiones pantagruescas engulle al mismo Ser (Fernández, 2004: 54).

La risa vanguardista tiene esa carga subversiva que se vuelve, sobre todo, contra la misma literatura relativizando así su carácter “sagrado”. Se trata de una risa orientada a concebir de una nueva manera la obra literaria; la vanguardia representó así la ruptura definitiva con las formas artísticas del siglo precedente.

Resulta imposible abarcar completa la estrecha relación entre la risa y las vanguardias en este apartado. Solo resta anotar que esa relación no debe obviarse en el estudio del cuento hispanoamericano y mexicano de vanguardia, pues, como veremos enseguida, esta risa de carga destructiva, a veces nihilista, constituye uno de sus rasgos más característicos. A través de su comprensión podremos apreciar la obra de Efrén Hernández en su justa dimensión; aunque el propio autor se desmarcó de los “vanguardismos”, hay en ellos un elemento fundamental que los une: la risa en sus producciones literarias.

Efrén Hernández [...] vive en una casa de huéspedes en la que ha instalado una luz eléctrica suya propia sin metáforas, con focos que no ha comprado. Tiene, además, roto el vidrio de su anteojito derecho y lo ha soldado con cinta de aislar. Ha escrito lo que ha querido, sin gritar, sin buscar la notoriedad y con la misma inocencia con que saluda a las personas a quienes no conoce [...]. Ninguno de mis amigos ni de mis ex amigos es capaz de escribir así.

SALVADOR NOVO,
EPÍLOGO A TACHAS, 1928

FIGURAS DE LA RISA EN LA CUENTÍSTICA DE EFRÉN HERNÁNDEZ

SENTIDOS DEL REÍR: LO NIMIO

La potencia de la escritura de Hernández reside en su capacidad de crear personajes que captan el flujo entre la pena y la gracia, entre el dolor y la empatía, seres cuya andadura es convertida, la mayoría de las veces, en situaciones humorísticas. La suya fue, sin duda, una ardua tarea, pues enfrentó el reto de atrapar el flujo de la vida narrativamente. Su herramienta fue la ambivalencia, por eso en sus textos la risa tiene un sabor melancólico, sutil.

Importantes escritores como Octavio Paz reconocieron en él a un poeta profundo, aunque desdeñaron su narrativa por considerarla un poco *boba en apariencia*. Otros lectores, menos cándidos, como Pablo Neruda, miembro importante del Partido Comunista a partir de 1945, detestaban a Efrén Hernández por haber asentado en “Sobre causas de títeres” (1932) que habría que matar a Stalin. En una reunión en México, el poeta chileno reclamaba a Marco Antonio Millán por haber tenido la osadía de haber mencionado a Efrén y querer presentárselo: “Nunca vuelvas a mencionar delante de mí a ese canalla [de Efrén Hernández] [...]”. Porque en un cuentecillo que me dieron a leer dice que le gustaría ver

colgados de la misma rama de un árbol a Hitler, Mussolini y Stalin. ¡Qué poco criterio político! ¡No se da cuenta de quién es Stalin!” (Millán, 2009: 74).

Salvo estas notables diferencias interpretativas, los escritores de su tiempo, y varios críticos actuales, coinciden en general en señalar que en la narrativa de Hernández el pensamiento y la imaginación juegan un papel fundamental. Estructurada con temáticas que van contra la lógica de la vida ordinaria, en ella la candidez de sus personajes y su *docto* humor puede volverse aun hacia el mismo narrador o lector. Un humor sin aristas hirientes, decía Edmundo Valadés. No obstante, este rasgo, la presencia nítida del humor asociada a hechos en apariencia sin trascendencia o “infantiles”, hizo que la crítica la leyera como si se tratase de una literatura menor. Esto definió, en alguna medida, que su obra fuera redescubierta y valorada hasta ya bien entrada la década de los sesenta del siglo x x.¹

En esta obra la subjetividad de sus protagonistas es clave para detonar el humor. Los personajes de Hernández son hombres interiores, dominados por los procesos de la conciencia: reflexión, imaginación, sueño, recuerdo, ensoñación, etcétera; seres ensimismados que se colocan al margen

1 Véase en la bibliografía, entre otros, los estudios críticos de Bosque (1963), Carballo (1964), Negrín (1970), Harmon (1972), Franco (1989; 1995), Brushwood (1988), Paúl Arranz (1994), López Parada (1999), Hadatty (2003; 2009), Lemus (2006), Hochberg (2012), Bubnova (2014) y Berdeja (2019), quienes, con sus análisis, abrieron nuevos horizontes para la comprensión de la literatura hernandeanana. Sobre el humor en la narrativa de Hernández, consultar las líneas que le dedica Munguía en *La risa en la literatura mexicana: apuntes de poética* (2012), investigadora con quien compartí observaciones sobre dicha temática cuando preparaba la primera versión de mi tesis doctoral en la Universidad Nacional Autónoma de México (2007-2011).

del acontecer de la realidad y desde ahí lanzan lúcidos chispazos de humor e interrogantes nutridas de “docta ignorancia” que subvierten la racionalidad del mundo. Confrontan, de tal modo, las convencionalidades de la cotidianidad.

Es, así, un hombre interior configurado desde el humor; relación esta, subjetividad y humor, que los estudiosos apuntan como esencial en esta estética. Bajtín (1987; 1989) vio en la subjetividad un rasgo vital de la risa, y en el bufón, el tonto y el excéntrico las figuras que introducen al hombre interior. La importancia de la subjetividad en el humor es tal que, a diferencia del satírico, cuyo blanco risible descansa en el mundo exterior, el humorista se ríe incluso de sí mismo.

No se trata, por supuesto, de la risa amarga del que conoce el absurdo de la existencia, sino la del ingenuo que enfrenta la vida con asombro, como si fuera la primera vez, lo cual rompe con la visión ordinaria y común del adulto. Aquí la risa puede tomar la mano del dolor, manar de las mismas desgracias de los personajes, pero también del absurdo, de las incoherencias y de la agudeza con que observan: la ingenuidad del niño, las miradas punzantes del tonto o del sabio. Parece que en estas historias no ocurre nada y nada se cuenta; aunque en ellas la imaginación y el pensamiento reflejan el absurdo del mundo y lo desenmascaran con la inclusión dialógica del lector, de ahí su oralidad, sus puentes con el cuento primigenio. Así, la mirada de asombro de sus personajes ante el mundo surgido ante ellos parece ser también la nuestra: nace por primera vez. Ahí se advierte lo esencial de su encanto y ambivalencia.

EL ARTE DE CORRER TRAS EL TIEMPO

Por lo dicho antes, puede deducirse que una de las mayores expresiones de la subjetividad en ella sea la digresión, parte también fundamental de su poética. Las digresiones y el humor alejan a estos distraídos, ingenuos y marginados de la convencionalidad, transmutan la lógica del mundo exterior en su mundo interior: digresivo, imaginativo, humorístico. A través de ambos, humor y digresión, vuelven a crear las cosas, las situaciones, la palabra ajena.

Así, digresivos sin remedio, sus historias cuentan algo y luego saltan a otro asunto y a otro, según se oriente su atención. Dicho estilo a veces desquicia, con humor, al personaje, al narrador e incluso al lector. Son ficciones cuya forma y estructura narrativa parten de la digresión, lo cual no implica un descuido autoral, sino estrategia narrativa, un estilo definido. Es una escritura consciente de su reflejo: el narrador sabe de su función en el relato, el personaje sabe que se ve a sí mismo, el escritor frustrado sabe y se lamenta de los “pobres” resultados de su escritura, etc.

Por ello aquí la digresión no representa un pretexto para salirse del discurso central ni constituye un mero recurso retórico. Es un medio formal de animación y articulación narrativa. En ellas el tema no está ligado a un acontecimiento nuclear, sino a divagaciones constantes que se constituyen como eje y no como una interrupción o una serie de interrupciones para volver al hilo central. Emanuel Carballo reconoció en ellas su supremacía sobre la trama: “se ordenan una tras otra hasta apoderarse íntegramente de la historia” (1985: 4). Lemus, en “Informe”, observó: “Pensar uno de sus cuentos supone pensar sus desvíos. Difícilmente recordamos una de sus tramas, pero no olvidamos sus rodeos y

disquisiciones. Entonces comprendemos: no hay trama, la trama son las digresiones” (2006: 53).

El estilo digresivo está asimismo relacionado con la tendencia de los personajes a la libre asociación de ideas. Pienzan en muchas cosas, reflexionan sin descanso; a veces por seguir una idea se les escapa otra, quizá la más significativa, como al protagonista de “Un clavito en el aire” que no consigue “atrapar” al tiempo. Tal asociación de ideas es fundamental desde “Tachas”. Estas digresiones distienden y ralentizan el ritmo de los relatos, pero, al mismo tiempo, les dan movimiento y los hacen progresar: las digresiones dan forma y movimiento a los cuentos.

Su sostén narrativo, el humor, las caracteriza. Los héroes extraen de la realidad, de la imaginación, de los sueños y de sus recuerdos, los pretextos idóneos para irnos contando, a pausas —es decir, digresivamente—, su vida interior. “Tachas” ilustra bien esto. Desde el inicio, el narrador-protagonista refiere: “Yo estaba pensando en muchas cosas” (p. 119).² Por ello en vez de responder la pregunta del profesor se entretiene viendo las nubes; piensa en la palabra “tachas” que se mete en su oído sin hacer ruido, en lo que significa el vocablo cosa; en el hecho (principio casi socrático) de que nadie sabe nada; en las dudas que plantea el vivir, en cómo resolvió ese dilema don Quijote; reflexiona acerca del canto de un pajarito que ve desde su salón, etc. Esta asociación de ideas, que es, al mismo tiempo, la concientización de sí mismo y de la vida, rompe con la lógica de una posible trama: un alumno está en clases de Derecho, distraído, y piensa en muchas cosas. No hay más. No hay nudo narrati-

2 En lo sucesivo, citaré los cuentos de Hernández por la edición de *Obras completas I* (2007). Entre paréntesis, solo consignaré el número de página o páginas.

vo. Y aunque el héroe traza relaciones “caprichosas” entre las ideas, no las ancla en lo irreal, sino en la vida misma: las ideas que asocia le sirven para pensar el mundo; tras esa reflexión asoma un humor sutil. La digresión aquí es una llave desde el inicio: abre el cuento, va engarzando otras digresiones y el “asunto principal”, es decir, la respuesta al maestro, se pospone hasta bien avanzada la narración. Las digresiones van dibujando así, al mismo tiempo, el pensamiento del estudiante Juárez.

Algo similar ocurre en “Santa Teresa”, donde el personaje-narrador acepta que sus pensamientos cambian de “rumbo” con facilidad, por ello las digresiones se apoderan de la trama desde el inicio. Después de una observación minuciosa del cuarto donde es hospedado, reelabora un dicho popular (“La vida es demasiado corta para tomarla en serio y demasiado injusta para tomarla a broma”) que relaciona con las proporciones del espacio; luego asocia la “largura” del cuarto con su propia condición física para amoldarse a él; enseguida piensa que quien construyó la habitación es “muy inteligente” porque hizo una puerta, la cual comunica a un patio donde hay una fuente sin agua; esta escasez lo hace pensar en que el agua utilizada en la casa de don Maurilio la traen del “ojo de agua” que Dios “puso” en la cima del cerro.

Esto muestra cómo se eslabonan las digresiones. La observación del cuarto detona una idea que, como imán narrativo, atrae otras. El discurso entonces se fragmenta. El relato zigzaguea y, entre digresión y digresión, avanza. Si estas salieran de él, solo quedaría una anécdota escueta y sin interés alguno: un joven es invitado a la casa de don Maurilio, la hija de este ve al joven y se enamora; pero, al saber que es seminarista, su intención se frustra: “—Inés, ¿por qué no cenas? Pero ella estaba pensando en una golondrina que dio un tope contra un campanario y se quebró”. (p. 132)

Por otra parte, en este mismo relato los sueños también están conformados por un cúmulo de ideas que se suceden sin orden y se manifiestan según aparecen en el mundo onírico. Por un breve momento el protagonista se duerme y sueña:

vi una parejita de papel ahogándose en un estanque roto como un vidrio, y a una señorita de escuela que: —una bolita más una bolita son dos bolitas—, decía desde el principio del mundo.

Después llegó un gigante. La profesora ya no siguió sumando y se quedó con la boca abierta, porque el gigante comía a cucharadas una sopa de la que cada arroz era un elefantito de tamaño natural. Finalmente, llegaron al baño dos choferes, y el más chico se enojó con el más grande:

—Cómo se conoce que no tienes costumbre de bañarte. No sabes bañarte. ¡Todo te mojas!
(pp. 128-129)

Una pareja de papel que se ahoga, una maestra que cuenta infinitamente, un gigante que come elefantes y dos choferes que sostienen una conversación que Perogrullo envidiaría. Estas son las asociaciones oníricas del personaje-narrador que finalizan con humor. Claro, el material de lo soñado rara vez guarda relación entre sí en la vida real, pero lo resaltable aquí es la forma en que se ve tan bien reflejada esa disociación en su narrativa y el hilo humorístico que los comunica.

El cuadro de la mística de este relato también es foco digresivo al trasladar la atención del carácter religioso de la imagen a otros aspectos meramente mundanos, en ese giro es perceptible el tono conversacional del relato:

El centinela es un retrato de Santa Teresa de Jesús, que cuelga de un clavito en la pared; pero ella no cumple bien su cometido, pues está distraída, contemplando quién sabe qué cosas en el cielo. ¿Un astro? No, el cielo está nublado. ¿angelito? No, tampoco está contemplando un angelito, porque los angelitos están más allá de las estrellas, y Santa Teresa no ve a través de un catalejo. Más bien puede ser que esté mirando un globo.

[...]

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.

Un nombre y una imagen eran los únicos datos suyos que tenía. Mas luego, su traje, y trayendo a mi memoria el refrán que dice: “El traje hace al monje”, vine a saber que no es el retrato de ninguna abuela, sino que se trata de una monja.

Por dos o tres minutos me asaltó una duda. Bien podía ser una comedianta. Las comediantas se visten con cualquier vestido.

Una comedianta vestida de monja, no es una monja. Pero en este momento una lamparita

que noté al apagarse y porque se apagó, me dio a entender que sin duda alguna no se trata de una comedianta. Todo el mundo sabe que a las comediantas no se les prenden lamparitas.
(p. 126)

En esta disquisición sobre la identidad de la fundadora de la Orden de Carmelitas Descalzos, el personaje-narrador mira las cosas más allá de su condición de objetos y las anima. La función de la santa es cuidar la cama, pero no cumple bien su tarea porque “mira” al cielo con atención. Los objetos adquieren así nuevos sentidos narrativos. Todo pierde sus ropajes usados y cotidianos y aparece ante el lector con una renovada vestimenta: una cama, una puerta, unos ratoncitos, el retrato de una santa, las líneas de un libro, los sueños; para hacerlo, Hernández utiliza un camino hecho de atajos, de falsas pistas, de senderos que esquivan, intencionalmente, el eje central. Al transitarlo, el lector sonríe porque el trayecto está salpicado, aquí y allá, con señales de humor.

La digresión como principio de la narración puede advertirse de igual forma en “Un escritor muy bien agradecido”, donde contar (y leer) es entrar en una espiral de salidas en falso. El narrador inicia:

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 del país desconocido, y asimismo los pardos.

Quiero decir que por la noche, la noche no se ve. Y si esperamos no salimos de apuros. He aquí que llega el día; pero a estas horas ya la noche ha salido de la jurisdicción de nuestros ojos.

Por todo esto es por lo que no hablaré de la noche, que no es bueno platicar ciencias inciertas. De aquí nacen los chismes. Los chismes traen quebradero de cabeza; luego, con lo que habíamos de comprar cigarros, compramos medicinas, y nos pasamos la semana de la convalecencia sin fumar.

[...]

Ahora viene el cuento. (pp. 133-134)

Rodeos y desvíos del narrador; luego, sin decirlo, advierte al lector que los diez primeros párrafos son meras digresiones y que, después de eso, “empezará” el relato. Pero no se vuelve al cauce central: las peripecias que cuenta son más digresiones. Es evidente la intención de mantener atento al lector y hacerle ver por qué narra de esa forma. Por ello a veces, de forma ceremoniosa, se disculpa por sus desvíos: “En este momento me parece a mí pertinente tender un entreacto para dar lugar al reposo necesario. Al mismo tiempo será hecha tal y cual consideración, asimismo juzgada por mí juiciosa y pertinente” (p. 140); así, mientras cuenta y explica al lector, se entretiene por el camino y pospone las razones de su “desvío”.

Otras veces la propia escritura es objeto digresivo. Tras la analogía que establece entre los términos “amanecer”- “cabellos encanecidos del cielo”- “alba”, el narrador duda de tal asociación y señala: “No sé si digo bien. De hecho, las veces que lo pienso se me desnivela el juicio y no recobro mi equilibrio espiritual hasta que de cansancio o dejo el tema para otro día o se me olvida lo que venía pensando” (p. 149). El narrador, consciente de su método narrativo, luego invita al lector a retomar el “hilo central”: “En vista de que no encuentro inconveniente, me permito dejar esto para otro día” (p. 150); pero, como vimos, es un narrador consecuente con su naturaleza: la pausa sirve para retomar relativamente la historia antes de la nueva digresión.

Las observaciones sobre el proceso creativo y el mismo pensar divagatorio del personaje-narrador aparecen también en “El señor de palo”.³ Ahí el narrador nota la naturaleza digresiva de su escritura (“su escritura”, porque el mismo narrador dice que él va redactando tal o cual “capítulo”) y comenta al lector el salto brusco, el cambio de dirección:

No crea el lector que ahora me he dormido como anteanoche. ¿Una ceremonia nupcial?...

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 ilación, pero de repente sales con grandísimas distancias y lo dejas a uno hecho un tarugo.

3 Sobre el papel fundamental de la digresión en “El señor de palo” y Cerrazón sobre *Nicomaco*. *Ficción harta doliente*, véase el espléndido estudio de Juan M. Berdeja (2019).

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. (p. 169)

Según esto, la salida en falso obedece a que el lenguaje — “molde” donde se vacían los pensamientos— es insuficiente para seguir y fijar las ideas. Las palabras: “pálidas sombras, débiles ecos”. Nada más efectivo entonces que anular su fi-jeza dando rodeos sintácticos, haciendo que las ideas que originan el “eco” se multipliquen; pero el eco-palabra que trata de emular el pensamiento es, por lo tanto, insuficiente. La reflexión sobre el alcance de las palabras confirma una vez más que la digresión es, además de técnica narrativa, manifestación del estilo hernandeano.⁴

Este narrador no duda en reiterar y afirmar su estilo divagatorio, su “andarse por las ramas”: “La naturalidad de la ilación, por nada la consigo natural” (p. 179). Su sistema responde también a una necesidad vital: relata para aligerarse del peso de la existencia, para compartir su radical soledad y, en ese intento, consciente de sus disquisiciones, de sus rodeos, trata de apuntalar un orden. El narrador defiende su forma de contar:

4 Christopher Domínguez Michael anotó que para Efrén Hernández la divagación es, más que una evocación atmosférica, una técnica narrativa (1996: 561). Por otra parte, César Aira comentó que la escritura del escritor guanajuatense, distraída, natural, parecía una “secreción inevitable del estilo”. Véase la entrada “Efrén Hernández” en su *Diccionario de autores latinoamericanos* (2001).

No trato, en fin, de formar un simple catálogo de hechos —esto es fácil y nada me aligera—, sino reflejar mi sobre angustia 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. (p. 178)

Las certezas, no obstante, son territorios donde este narrador no se aventura. Luego de señalar la “utilidad” de la divagación, confiesa: “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.’” (p. 178).

Si las digresiones articulan los relatos y son puestas al servicio de contar, a veces también aparecen con el ánimo de entretener al lector. En “Incompañía” el narrador reseña su soledad haciendo alusión a variados acontecimientos y termina por aceptar, en un lenguaje grandilocuente, que nada tiene importancia en la vida. Para confirmarlo, se compara con un popote, y concluye afirmando que su historia, *sentimental y ridícula*, solo ha sido escrita para hacer plácidos los días de ocio y soledad del lector, para darle compañía:

¡Ay! ya veis qué cosa más insignificante es un popote; pues todos, en esta vida, hemos por acabar de perder nuestra importancia y descender a tan insignificantes como un fragmento de po-

pote. Y quién sabe cuántos no lo seamos ya, y yo más que ninguno; pero no me olvidéis, que mirad si os amo, que sólo con el deseo de distraeros y de hacer menos graves vuestros días de ocio y soledad, he estado escribiendo este pequeño escrito sentimental, ridículo e implacable... (p. 193)

La escritura como compañía para confortar al otro. La escritura reflejada. En “Don Juan de las Pitas habla de la humildad” puede verse también este fenómeno. El narrador anuncia que don Juan de las Pitas se propone pensar acerca del significado de la humildad. Encerrado en su cuarto, cuelga afuera, en la puerta, un letrero: “Do not disturb”; la voz narrativa sopesa entonces la pertinencia de que esté escrito en inglés y si será lo suficientemente elocuente para que las personas entiendan que no deben molestarlo; luego, reflexiona sobre el mismo acto de pensar, sobre las razones que lo llevan a analizar la humildad, sobre las virtudes del ser, en contraposición del parecer. Entre una y otra idea insertada con humor, lo que el narrador dibuja es una sola imagen: don Juan de las Pitas pensando acerca de un concepto del cual nada dirá; esa imagen se sostiene con las digresiones que el narrador une para relatar una historia que nunca inicia.

En “Carta tal vez de más” también se elaboran digresiones alrededor de la definición de un concepto. En una carta se pretende explicar a una amiga del emisor lo que significa ‘cultura’. En su intento, tropezará con escurridizos participios, sustantivos, sufijos y gerundios, acuñará imponderables giros lingüísticos y, al final, experimentará zozobra porque sabe que su “impersonalidad” es tanta, que es más

bien “una cosa a la que se le ocurren ideas por una graciosa propiedad”. De hecho, confiesa, podría ser contratado por un empresario de circo y ser exhibido junto a rarezas como “el mono que toca el violín, el asno que sabe leer, la cosa que piensa” (p. 242).

Pero no declina en su intento y busca a esta palabra en *su propia casa*. Intenta tomarla por sorpresa y encontrarla un poco desarreglada y con un ánimo distinto al habitual:

si tratáramos de encontrarla tal y como ella es en medio de su vida familiar ordinaria, vestida a lo casero, y así como andaría en el momento de encontrarse bajo un estado de ánimo y de cuerpo materialmente opuesto a aquel en que se pone uno cuando piensa en ir a que le hagan un retrato, o bien, para expresarlo más incircunlóquicamente, así como estaría a fines de semana de no preocuparse en lo más mínimo de su apariencia personal, cultura, repito, vendría a ser algo como cultivadura. (p. 239)

Luego, para ilustrar mejor su definición, analiza cómo el sustantivo ‘dulce’ se transforma en el participio ‘dulzado’. Entre una y otra explicación el narrador ve muchas veces la madeja completa del relato para jalar un hilo que nunca encuentra, pero se excusa ante su lector: “Tenme paciencia, no pretendas de un pobre usurpador la habilidad de un sabio legítimo. Déjame ir andando según mi propio modo” (p. 240). Confiado de sus sentidos (“aprovechando la propiedad inmerecida de los ojos”), sabe que su relato se mueve por tanteos, que puede analizar las mutaciones de un sustantivo en adjetivo, en verbo, e irlas “notando y anotando,

copiando, enumerando y refiriendo” (p. 241). El lector va registrando esos cambios y advierte que, una vez más, los rodeos del narrador se han apoderado de la trama.

Las digresiones sirven así para estructurar las narraciones más sobresalientes de Efrén Hernández y, además, se constituyen como técnica narrativa y estilo del autor. Sirven al narrador para establecer un pacto lúdico con el lector, para dibujar la sicología de los héroes y animar los objetos cotidianos con nuevos sentidos a través de figuras retóricas como la prosopopeya, la metáfora y el símil, mediante la adjetivación profusa, la descripción minuciosa, la fina ironía o paradojas insalvables como querer definir el tiempo o pretender peinar los cabellos de Medusa.

Sirven, del mismo modo, para reflexionar acerca del acto de escribir y delinear con renovados matices el uso y sentido de las palabras. Así, al tiempo que animan y dan movimiento a los cuentos, fragmentan el discurso y ralentizan las narraciones. Las divagaciones dotan a esta cuentística de libertad de movimiento y simplicidad expresiva, con ello la oralidad narrativa toma forma “en la sustancia incorporeal del verbo” (p. 168), como dice Domingo, protagonista de “El señor de palo”.

La digresión da frescura al acto de contar y despoja al lenguaje de su autosuficiencia: las palabras muchas veces no alcanzan a expresar los vaivenes del pensamiento de estos narradores. Gracias a ella no hay objetos menos importantes que otros, todo puede ser narrable: desde la observación de una cama hasta los pensamientos de unos simples ratoncitos pueden ser su materia prima. Quizá de lo único que huyen es del tiempo lineal, histórico, de los personajes anclados en el contexto, como veremos más adelante.

EL DISTRAÍDO

En su libro sobre la risa Henry Bergson (1999) vio en la figura del distraído una fuente de lo cómico. No uso tal concepto, porque —según los estudios de Bajtín (1987; 1989) y Luis Beltrán (2011)— la risa es un concepto más amplio que lo cómico, constituye una estética en la que estaría englobada la noción de comicidad y la de humorismo.⁵ El distraído es, así, una figura de la risa. Bergson dice respecto de tales personajes, sean literarios o no:

Pensemos, pues, en un espíritu que esté siempre con la mente en lo que hizo con antelación, y jamás en lo que está haciendo, como una melodía cuyo acompañamiento se retardara. Supongamos que por virtud de una cierta elasticidad de los sentidos y de la inteligencia siga viendo lo que ya no existe, escuchando lo que ya ha acaallado, hablando de lo que ya no viene al caso; que el individuo se amolde, en fin, a una situación pretérita e imaginaria, en vez de adaptar su actitud a la realidad del momento. Entonces el asiento de lo cómico estará en la persona misma. (1999: 52)

De tal modo, el efecto de la distracción adquiere mayor fuerza cuando a él se suma *un espíritu soñador*, como el caso de los personajes de “Un clavito en el aire”, “Sobre causa de títeres”, “Tachas”, “El señor de palo”, “Unos cuantos tomates en una repisita” o el de “Incompañía”. A ellos puede aplicarse lo que dice Bergson: “Estas almas soñadoras, estos

5 Para Beltrán la comedia es uno de los géneros de la risa (2011: 51).

extraviados, estos locos que tan extrañamente razonan, nos mueven a risa al herir en nosotros las mismas cuerdas, al poner en juego el mismo mecanismo interior que la víctima de una burla o el paseante que resbala en la calle” (1999: 53). Estos soñadores distraídos que causan risa cuando la realidad los saca de sus ensueños, suelen, no obstante, tener la conciencia ocupada en otros asuntos.

Así son los distraídos de Efrén Hernández. En “Tachas” el héroe se distrae de la clase, ve “un lugarcito triangular de cielo” (p. 119) y el cerebro se le llena de “tantos pájaros y de tantas nubes” (p. 122) que no advierte que el maestro le ha hecho una pregunta; repara en ello por “el silencio que después se hizo; porque el maestro estaba hablando desde mucho antes, y, sin embargo, [él] no había escuchado nada” (p. 119). El soñador, como el paseante de Bergson que resbala en la calle, cae de golpe y porrazo de la nube de sus ensueños.

El cambio es tan brusco, que Juárez cree ver nubes en las barbas y el bigote del maestro:

Entonces fue cuando me di cuenta de una multitud de cosas. En primer lugar, todos me veían fijamente. En segundo lugar, y sin ningún género de dudas, el maestro se dirigía a mí. En tercer lugar, las barbas y los bigotes del maestro parecían nubes en forma de bigotes y de barbas, y en cuarto lugar, algunas otras; pero lo verdaderamente grave era la segunda. (p. 122)

Este fragmento dibuja el talante de estos distraídos. Es una risa sutil que el autor tiñe, a propósito, de aparente tontería para consolidar la figura del héroe distraído, marginal, siem-

pre fuera de lugar. Al esquivar la pregunta jurídica, Juárez provoca la risa de sus compañeros y del lector:

La primera acepción, pues, es la siguiente: tercera persona del presente de indicativo del verbo tachar, que significa: poner una línea sobre una palabra, un renglón o un número que haya sido mal escrito. La segunda es otra: si una persona tiene por nombre Anastasia, quien la quiera mucho empleará, para designarla, esta palabra. Así, el novio, le dirá:

—Tú eres mi vida, Tacha.

La mamá:

—¿Ya barriste, Tacha, la habitación de tu papá?

[...]

La tercera es aquella en que aparece formando parte de una locución adverbial. Y esta significación tiene que ver únicamente con uno de tantos modos de preparar la calabaza. ¿Quién es aquel que no ha oído decir alguna vez calabaza en tacha? Y, por último, la acepción en que la toma nuestro código de procedimientos.

Aquí entoné, de manera que se notara bien, un punto final.

Y Orteguita, el paciente maestro que dicta en la cátedra de procedimientos, con la magnanimidad de un santo, insinuó pacientemente:

—Y, díganos señor, ¿en qué acepción la toma el código de procedimientos?

Ahora, ya un poquito cohibido, confesé:

—Esa es la única acepción que no conozco.
Usted me perdonará, maestro, pero... (p. 123)

El estudiante ignora la definición que el maestro pide.⁶ Todos sus compañeros se ríen, menos su amigo, distraído como él: “todos se rieron menos *el Tlacuache* y yo que no somos de este mundo” (p. 123).⁷ Aunque a menudo la distracción es una actitud de los personajes, también puede ser atributo de objetos y personajes en los que ellos reparan, lo cual acentúa su carácter humorístico. El protagonista-narrador de “Santa Teresa”, por ejemplo, siempre está divagando e imaginando; su mirada transforma aquello en lo que se posa en materia de broma, con una aparente ligereza no exenta de burla. Así, al mirar el cuadro de Santa Teresa que está junto a su cama repara en que la mística parece una centinela; pero no cumple cabalmente su tarea de evitar accidentes terribles, como que la cama se rompa y él vaya a dar contra la tierra, pues se le ve distraída: “ella no cumple bien su cometido, pues está distraída, contemplando quién sabe qué cosas en el cielo” (p. 126).

6 De acuerdo con el Código Federal de Procedimientos Penales, la *tacha de testigos* es un procedimiento para restar o nulificar el valor de la declaración de un testigo. Significa borrar o invalidar el testimonio. Las *tachas*, entonces, son las objeciones que se hacen a la eficacia o a la veracidad de las declaraciones del testigo, fundadas en circunstancias personales del declarante. El periodo para imponer la *tacha de testigos* es de tres días.

7 César Garizurieta, uno de los amigos entrañables de Efrén Hernández, era apodado el Tlacuache. Fue su compañero en la carrera de Derecho, compartieron los primeros pasos en la literatura y llegaron, incluso, siendo los dos muy pobres, a compartir vivienda. Efrén Hernández escribió un prólogo para su libro de cuentos *Un niño de pantalón largo* y otros textos sobre su persona y actividad literaria (Franco, 1989: 59-61; 107-110; 159-160). El apodo del personaje del cuento es, señala Bosque, un guiño amistoso a Garizurieta (1963: 36).

En este relato la imaginación del narrador congrega imágenes plásticas que contradicen la forma común de ver las cosas, en él todo es posible: una imagen estática, de pronto, adquiere movimiento mediante un estímulo externo y él mismo establece un diálogo con sus propios pensamientos, que se antojan seres corpóreos e independientes a los que, incluso, puede desairar: “Pero yo les digo que estoy en esta casa de visita, que una persona decente debe portarse con corrección en las visitas y que sería necesario tener una escalera” (p. 126). Solo una lectura superficial vería en este mundo de objetos y pensamientos animados el discurrir de una tontería, tras la aparente ligereza se esconde un tratamiento desacralizador de lo santo que adquiere su justa dimensión cuando reparamos en el contexto del cuento: la apenas mencionada guerra cristera:

Estoy aquí, porque me lo pidió con insistencia don Maurilio. Un señor que vive de recuerdos, y, por filosofías, dedicado, ya que no puede sus campos, a cultivar su espíritu y el de su hija.

Cada vez que baja a la ciudad, va a la librería y dice al librero:

—Deme usted ocho pesos de libros; pero que sean surtidos y de buenos autores.

En todos los viajes trae consigo un estudiante de los más inteligentes, tabaco, guayabate y un trapito. —Para que te hagas una blusa, Inés.

Inés piensa que ya tiene muchas blusas.

Don Maurilio piensa que si no se resuelve pronto la cuestión religiosa, pronto será el fin de la patria mexicana.

Este golpe que acabo de sentir en mi zapato, lo ha dado un ratón.

Inés tiene muchas blusas.

Don Maurilio teme que esté pronto el fin de la patria mexicana. Cada quien, más o menos grandes, tiene sus preocupaciones. Hasta el ratoncito. El ratoncito piensa que yo puedo comérmelo. (p. 129)

La cuestión religiosa alude precisamente al enfrentamiento del gobierno de Plutarco Elías Calles con parte de los católicos mexicanos, quienes se sintieron agraviados en su fe por la aplicación del artículo 130 de la Constitución Mexicana, conocido como la ley Calles, el cual impedía la participación y toma de decisiones de la Iglesia en la vida pública.

Aunque la Cristiada, como también se le conoció a esta guerra, surge en 1926 y concluye en 1929, Jean Meyer (1997) ha señalado que de 1935 a 1940, periodo denominado “Segunda Cristiada” por este historiador, los cristeros siguieron peleando, pero la Iglesia llegó a prohibir la insurrección y el apoyo a los levantados para que el Estado aprobara los acuerdos de paz firmados en 1929. Si consideramos esta periodización del conflicto, en 1932 —año de la publicación de “Santa Teresa”— aún flotaba en el ambiente la preocupación de la guerra. La primera parte de este conflicto tuvo serias consecuencias: 250 mil muertos, entre civiles y militares, y un grave retroceso en todas las actividades económicas del país, principalmente en la producción agrícola.

Efrén Hernández difumina este acontecer (una sociedad en guerra, empobrecida) con pinceladas de humor, lo desenfoca para concentrarse en las preocupaciones de seres —para algunos— intrascendentes, como las de un ratón. La lejanía

de Hernández con los narradores de la Revolución mexicana puede observarse precisamente ahí: mientras estos consideraron el marco histórico (sus actores y circunstancias) como elemento central de sus historias excluyendo el humor de sus páginas, Hernández se lo apropia como catalizador de su visión, de su mundo.⁸ La historia de México no se constituyó en eje de sus cuentos; la materia de sus relatos es la vida interior de los héroes, sus ensueños y distracciones.

Por otra parte, la figura del soñador distraído también a veces es pretexto para iniciar la historia, como en “Un escritor muy bien agradecido”, donde el distraído se equipara a la figura del tonto. Al inicio no sabemos si es un poco tonto o busca hacer tontos a sus lectores con esa estrategia digresiva que es un claro “andarse por las ramas”. Su relato es sobre otro sujeto distraído y soñador: José Jacinto, quien “por andar pensando en las estrellas y otras cosas” pierde sus llaves y se queda fuera de su cuarto. Se dirige entonces al parque, va jugando con su sombra —la cual daba “unos pasos monstruosos y ridículos”—; absorto en sus pensamientos y en sus preocupaciones, confunde la luna con el reloj del palacio municipal, luego se sienta en una banca y no advierte que un perro orina en sus pantalones, con lo cual fortalece la imagen del distraído como fuente de risa: “Un perro golondrino se acercó a olerlo, alzó la pata, le puso

8 Luis Leal ha señalado que, debido a la naturaleza temática de los cuentos de la Revolución, el humor no tiene cabida en ellos: “Debido a la naturaleza de los temas, es difícil, en el cuento de la Revolución, introducir el humorismo. Por lo tanto, son pocos los ejemplos en que encontramos esta dimensión. La actitud de los cuentistas es, por lo general, seria; lo mismo puede decirse de sus personajes. [...] [su] principal deseo es retratar al revolucionario, lo mismo que interpretar sus problemas (1990: 111-112).

dos o tres gotitas en los pantalones y se fue. Cosa que pasó sin que él se diera cuenta” (p. 136).

Otro distraído, Serenín, aparece en “Unos cuantos tomates en una repisita”. El narrador lo describe con precisión: “En cierto modo, su apariencia da lástima. [...] Su semblante es el de un distraído, el de un bobalicón, el de uno que no se da cuenta de nada” (p. 209). Por ello pierde el bastón, otras veces olvida la corbata y vuelve corriendo a su casa, pero, una vez ahí, “se queda perplejo, sin atinar a qué es a lo que volvió” (p. 209). Aunque, en este caso, la distracción se relaciona con la situación sentimental de Serenín: está enamorado. Y, cada tarde, se dedica a ver con “todo su cuerpo y su alma” a la esposa de un vecino turco a quien ama platónicamente; ella le corresponde y se lo comunica a través de unos tomates que besa antes de entregárselos. Religiosamente, él los pone sobre una repisita.

También Domingo, el personaje de “El señor de palo”, es un soñador distraído. Se trata de uno de los relatos más logrados de este autor, donde de manera más nítida podemos observar todos sus recursos narrativos, estilísticos. Sin caer en un lugar común, se trata de un cuento mayor en las letras mexicanas y es preciso decir un poco más sobre su estructura e identidad del personaje.

Para entender la identidad de Domingo primero debo reiterar que en esta narrativa no hay héroes memorables. Sus personajes descreen de las empresas de carácter épico. Contrarios a la acción física, poseen una intensa actividad intelectual que, a menudo, tiende a la ensoñación. La pluralidad de estrategias discursivas de esta narrativa, de ecos intertextuales y la capacidad de sorprender al lector tras cada página la vuelve, asimismo, reticente a las clasificaciones. Se trata de una narrativa que huye de los lugares comunes,

de los centros, de los cánones literarios; se regodea, sí, en los márgenes, en la fragmentariedad, en la digresión como eje narrativo y en la autoreferencialidad de la escritura. Esta narrativa gravita en torno al intimismo del monólogo interior, un monólogo ensimismado que, no obstante, siempre tiende puentes hacia el lector.

Tales rasgos dificultan reseñar los cuentos de Hernández, decir de qué tratan. Y de la totalidad de sus relatos, “El señor de palo” sintetiza, sin duda, estas características. De inicio, interesa destacar que el señor de palo asume la función de narrador, personaje y escritor. Como en la mayoría de sus cuentos, esta narración es un crisol donde la acción escritural, narrativa y figural se funden. Su ritmo narrativo acaso se anuncia ya desde el título: “El señor de palo”, el *señor inmóvil*, el *paralítico* o el señor que ha “echado raíces”. Muestra radical de inmovilidad. Aunque, contradictoriamente, en el cuento hay movimiento; uno de naturaleza distinta al del movimiento físico. Sus motores: la memoria repitiéndose incansablemente, la imaginación desbordante, la palabra que no cesa, porque si se detiene desaparece el personaje. Lo que priva es la palabra contada, la palabra que se interroga a sí misma y que ayuda a dar existencia a un anónimo hombre capaz de tocar la guitarra hawaiana o de trabajar en un circo como “la cosa que piensa”. Vale la pena decirlo: “El señor de palo” es quizá el cuento más inmóvil de Hernández, pero también el de más movimiento y el que más dudas siembra en el lector.

La identidad del personaje central, el señor de palo, por otra parte, se va descubriendo poco a poco y de manera incompleta. Es hasta las últimas páginas del cuento cuando se revela su nombre: Domingo. Una información, claro, cargada de humor, porque el propio Domingo aclara: “mañana

será lunes, y ya, de mí, no habrá ni quien se acuerde” (p. 176). No es un personaje nítido, su corporeidad se nos regatea (ignoramos, por ejemplo, cómo es su rostro). Otro tanto ocurre con su hija, su “retoño”, María de las Mercedes, la “llena de gracia entre las contadoras” de cuentos; de ella sólo se sabe que está allí, al lado del padre, ajena a él como las demás cosas de su cuarto.

Desde su espacialidad concreta, cerrada (su cuarto), la imaginación del personaje opone una abierta: el recuerdo de su viaje por el tren, sus constantes digresiones. Aunque está inmóvil, nosotros seguimos no las peripecias de su inmovilidad, sino de su viaje a través del pensamiento.

La anécdota que explica su parálisis física es casi simple: viajaba en tren mientras veía las piernas incomparables de una mujer, en ese momento llegó su esposo, quien intentó golpearlo con un garrote. Sin embargo, al pretender hacerlo, el garrote se zafó de sus manos y se salió por la ventana, cayó entre las ruedas del tren y lo descarriló. Hubo muchos muertos, incluyendo la dueña de las piernas fantásticas, y nuestro narrador quedó paralítico.

El estado del señor de palo produce una disociación entre él y el mundo: los objetos son cosas extrañas, inaccesibles. El mínimo movimiento le está vedado a su cuerpo inerte. Aislado del mundo, solo le queda su realidad interna. Dicotomía insalvable: su cuerpo está alejado de él mismo y, con él, el mundo. Vive de su interior, de su memoria e imaginación.

No obstante, las condiciones adversas del personaje son atenuadas con una risa velada, una risa que en ocasiones se vuelve sobre él mismo. Ejemplos de ello: su sillón tiene ruedas de motocicleta y su identidad, determinada por su minusvalía, es comparada con un árbol, pero un árbol peculiar cuyo deseo es viajar en tren o “dar de tiempo en tiempo

unos pasitos” (p. 154). En el caso del sillón, a veces adquiere vida, como si tuviera voluntad propia: “las ruedas se ponen a temblar en realidad, como si fuera cierto que dentro de un momento serán lanzadas a volar tras de los automóviles que casi vuelan sobre la carretera” (p. 155). El personaje se ríe del sillón-motocicleta, pero agrega: “en el fondo estoy absolutamente de acuerdo con la forma de pensar de las motocicletas” (p. 156).

Es un personaje que también asume que tiene algo de pensador profundo que ríe de todo, como Demócrito, el filósofo griego, fundador del atomismo, que también gustaba reír de todo: “a la manera de Demócrito, me río de todo, hasta del sombrerito aquel como una oreja de elefante, que traía la segunda vez que salí de ese puntito en el mapa que es mi pueblo” (p. 158). Un narrador riente que, no obstante, alberga dolor. Sabe que mediante su escritura sobrelleva su condición personal, para liberarse “de aquello de la vida que oprime más de lo que puede soportar un solo hombre” (p. 178). Su escritura es zigzagueante: de digresión en digresión, de las reflexiones acerca de su oficio de relator a una comparación de su escritura con una mona de trapo, nos lleva por el hilo de los pensamientos que “es más bien la cabeza que una tortuguita de humo va estirando” (p. 179) y termina desdibujándose él mismo hasta morir y violar el reglamento de los muertos, que estatuye el silencio, porque vuelve a hablar.

Por los rasgos de esta escritura digresiva, a ratos plena de humor o de tintes trágicos, se complica caracterizar a “El señor de palo”. En el último capítulo —en la edición de 1932 es evidente la división del cuento en capítulos, aunque esta no aparece en *Obras* (1965) ni en *Obras completas I* (2007)— Domingo declara: “En este capítulo no hablo ya. Y me im-

porta un comino; ya he contado todo lo que quería contar” (p. 182). La voz es delegada entonces, aparentemente, a un narrador que habla —en tercera persona— de Domingo, de su cansancio y su sorpresa de ir envejeciendo. El propio Domingo, dice la voz narrativa en segundo grado, se asume como “un lamentable y pequeño papel que el tiempo decolora y desvanece” (p. 183). Finalmente, “murió de viejo”. Luego, la voz delegada parece que asume la identidad del propio personaje: “Y en este capítulo no hablo ya. Tal y como lo temía Domingo, desde que murió, le está prohibido transgredir la Constitución, inviolable de por sí, de la muerte, cuyo artículo uno, que es el fundamental, estatuye el silencio” (p. 183).

Pero ocurre que Domingo, sea desde la muerte, sea desde la voz del narrador delegado, sigue hablando. Reconoce que el silencio es el camino hacia la salvación, hacia la sabiduría. Nos hace seguir la palabra de alguien que se asume como un pedazo de papel, como una voz que se niega a morir y que aspira al autoconocimiento mediante un radical y sospechoso misticismo.

Su identidad resulta, de tal modo, inestable. La aspiración al silencio es la búsqueda del autoconocimiento; la exploración de un “místico profano” que sabe que plegarse al silencio podrá revelarle su propia naturaleza. Ya muerto, en su losa, pide al músico “que tenga el más fino de todos los oídos” que oiga su silencio. El músico podrá decir entonces: “En este capítulo Domingo ya no habla. En este capítulo Domingo ya no piensa [...]; se ha hundido en el silencio, y ahora ya es paralítico hasta del corazón” (p. 184).

En suma, al concluir su lectura da la sensación de que lo leído es un viaje de la imaginación y que la realidad reside solo en la escritura-lectura; la escritura, esa *muñeca de trapo*,

flexible, que el narrador-escritor-personaje invita a reescribir mediante el asombro de la lectura. Bien lo decía Pascal, de quien Hernández y sus personajes eran fieles lectores, “la imaginación dispone de todo; ella fabrica la belleza, la justicia, y la felicidad, que es el todo del mundo”. Gracias a ella, el señor de palo contó su historia, que es una forma de aligerarse, de encontrar al otro para revelar la naturaleza de uno mismo.

Sirva este comentario general solo para ilustrar su complejidad: “El señor de palo” resiste cualquier taxonomía crítica. En él los fenómenos del distraído pueden verse, por ejemplo, cuando cuenta su viaje en tren. Rememora que, antes del accidente que lo condenaría a la inmovilidad, él iba en silencio, “contentísimo”, iba “construyendo castillos en el aire, los más maravillosos castillos en el aire que logré en mi vida”; de repente el garrotero gritó con todas sus fuerzas el nombre de la estación y se le cayó en la cabeza un ladrillazo desprendido de su último castillo:

Así son estas cosas. Los viajes hacia adentro los hacemos lenta, imperceptiblemente. Al país de los sueños, a la ciudad de los palacios en el aire, a la caserona de la filosofía, a la rendija por donde espiamos nuestros propios pensamientos, llegamos cabalgando en un hilo de humo, que es más bien la cabeza que una tortuguita de humo va estirando.

En cambio, los regresos a la realidad son bruscos, imprevistos; nos hacen decir ¡Ah! Nos hacen preguntar ¿Qué es lo que pasa? ¿Dónde estoy? (p. 161)

Es un tipo de distracción que también aparece asociada a la tontería, aunque el propio personaje lo desmiente: en una amplia digresión confiesa que cuando compró un anillo falso él también pagó con un billete falso. Se trata de un tonto muy listo que oculta sus intenciones y no es tan distraído como nos hace suponer. Aquí reside parte del procedimiento del humor en Efrén Hernández: el asiento de la risa está en estos personajes distraídos, pero también hay distracción en el narrador que no sabe ya por dónde va la narración y en el lector despistado que “hace” preguntas elementales a un narrador que se asume como más listo.

También en “Un clavito en el aire” observamos este fenómeno. En él, como en algunos cuentos de vanguardia, nos encontramos con personajes distraídos, metanarrativos. Se trata de la figura del escritor, una especie de *alter ego* del mismo Hernández. El narrador apunta:

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.

[...]

Y tanto me divierte la tristeza venida de este clavo, que si no hago mi cuento, él es la causa. Porque, ¿cuál otra puede haber? Yo soy el hombre más inteligente que se haya podido imaginar. Cuando mi padre vio 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. (p. 186)

Pero su espíritu distraído parece colarse en sus escritos, pues la gente opina que “versan sobre naderías” (p. 187). Se trata de un escritor que oscila entre la atención que presta a esas “naderías”, a cuestiones improbables, nimias e intrascendentes como un clavito imaginario, pero que, al mismo tiempo, se obsesiona por encontrar la definición del tiempo que le lleve a escribir una ansiada historia nunca vista:

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, echando la culpa de no poder definir el tiempo, a ese clavito que a manera de ensueño veo flotar en el aire.

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 quietos, 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 nunca deja de volar. (p. 188)

Entonces, cuando está a punto de definirlo, el viento se cuela por la rendija de la puerta de palo barato de su cuarto y le vuela el sombrero. Él se pone a buscar “un tapón a la medida”.

De este modo, le dice a su imaginario interlocutor, se le pierde “la idea más profunda que se haya podido imaginar” (p. 189).

Los soñadores distraídos reseñados se identifican con el aire.

El aire y los seres que se sostienen en él: nubes, pájaros, castillos, sombreros y clavitos son imanes que atraen su conciencia, pero en el trasfondo también hay reflexiones sobre el ser. Lo nimio y lo trascendente conviven en una prosa donde nadie tiene una identidad fija.

En los cuentos de Hernández priva una poética de la ligereza y, paradójicamente, de la profundidad. Es ligero como el aire el ensueño de los personajes, jugueteón su pensamiento que va de una cosa a otra y se posa en la realidad casi sin tocarla, sutil su humor y la burla de las convenciones del mundo. Por algo el señor de palo se asume como “admirador del aire, porque el aire no tiene domicilio conocido. Es decir, porque su domicilio es el que señala el código civil para los vagabundos, un domicilio inconsútil y portátil, como un sombrero” (p. 156). En el aire, entonces, se sostienen estos soñadores hasta que, parafraseando a Bergson, la realidad los hace volver de sus sueños y protagonizan, incluso narran, su caída a tierra.

EL INGENUO, EL NIÑO

Bajtín vio en la ingenuidad una fuente del humor, rasgo que identificó con las figuras del bufón, el tonto y el excéntrico. En novelas como *Don Quijote de la Mancha*, *Gargantúa y Pantagruel* y *La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* esta ingenuidad está asociada a la incomprensión del mundo y del orden cotidiano, desmonta y desenmascara

las convencionalidades instituidas por la religión, la ciencia, el arte, la política, etc.⁹

Asociada al carácter del hombre, Friedrich Schiller relacionó la ingenuidad con la cualidad de los niños, y de los hombres con alma de niño, que se desenvolvían en un mundo corrompido. Su ingenuidad radicaba en permanecer fieles a sí mismos, a su inocencia, en una sociedad degradada. De esta mentalidad, señala, “fluye también una expresión ingenua tanto en palabras como en movimientos, y es un elemento principal de la gracia” (1963: 69). Gracia que ayuda a expresar mediante la ingenuidad ideas profundas.

Cuando este rasgo está presente en los personajes, simpatizamos con su visión del mundo. El lector se pone siempre de lado del ingenuo: de aquel que rompe con la lógica cotidiana casi sin advertirlo, del que se coloca fuera de lo común, pregunta con cierta candidez sobre cómo funcionan las cosas y se mantiene fiel a su pensamiento y carácter, es decir, a su naturaleza. Un personaje así llega a extrañarse incluso del hecho de que a los demás pueda sorprenderles sus actos, su pensamiento: a él le parece perfectamente natural ser como es. La ingenuidad casi siempre va unida a la sutileza del humor.

9 Bajtín señala que la forma de la incomprensión fue ampliamente utilizada también en el siglo xvii “para desenmascarar la irracionalidad feudal” y “ese aislamiento prosístico del universo de la convencionalidad patética a través de la tontería (simplicidad, ingenuidad) que no comprende, ha tenido una importancia colosal para la historia posterior de la novela. Si en la evolución posterior de la novela la figura del tonto ha perdido su papel de organizador principal, al igual que la figura del pícaro, en cambio, el aspecto de incomprensión de la convencionalidad social y de los nombres, cosas y acontecimientos elevados, patéticos, ha quedado, casi siempre, como ingrediente esencial del estilo prosístico” (1989: 216-217, 315).

Beltrán ha investigado sobre las figuras del ingenuo y del niño, que encuentra ligadas a la risa del tonto. Sobre el niño, señala que, más que una figura, es una mirada ingenua presente en los cuentos tradicionales y que “es frecuente encontrarla mezclada con la risa del tonto, característica de la era histórica. Incluso puede encontrarse mezclada con derivados de la risa del tonto, por ejemplo, en el ingenuo” (2011: 30).

En la cuentística de Hernández, la ingenuidad está presente desde “Tachas”. El pensamiento del estudiante Juárez, atento a las caprichosas formas de las nubes, se engancha al cuestionamiento del maestro desde tal perspectiva: “¿Tachas? ¿Pero, qué cosa son tachas?” (p. 119). Las reflexiones y las preguntas se suceden. La malicia de Hernández está en hacerlas mediante un narrador que se asume como ignorante de todo: “¿Quién va a saber lo que son tachas? Nadie sabe siquiera qué cosa son cosas, nadie sabe nada, nada” (p. 119). En lugar de contestar en el sentido jurídico, se responde con un principio casi socrático: “nadie sabe nada”; su ingenuidad aparente se convierte en una certeza que trastoca el conocimiento común de la realidad y de sí mismo:

Yo, por mi parte, como ejemplo, no puedo decir lo que soy, ni siquiera qué cosa estoy haciendo aquí, ni para qué lo estoy haciendo. No sé tampoco si estará bien o mal. Porque en definitiva, ¿quién es aquel que atinó con su verdadero camino? ¿Quién es aquel que está seguro de no haberse equivocado?

Siempre tendremos esta duda primordial.

En lo ancho de la vida van formando numerosos cruzamientos los senderos. ¿Por cuál

dirigiremos nuestros pasos? ¿Entre estos veinte, entre estos treinta, entre estos mil caminos, cuál será aquel, que una vez seguido, no nos deje el temor de haber errado? (p. 120)

Ese descubrimiento muestra cierto sentido ridículo en la condición del narrador, donde se trasluce también su condición humana. La verdad que deja entrever es una verdad humorística que pone en entredicho el lado “normal” de la vida. Ahí radica el poder desenmascarador del ingenuo. Así, la vecindad entre la mirada aniñada y la figura del ingenuo se advierte en el pensamiento del estudiante:

El maestro dijo:

—¿Qué cosa son tachas?

Sobre el alambre, bajo el arco, se posó un pajarito diminuto, de color de tierra, sacudiendo las plumas para arrojar el agua.

Cantaba el pajarito, u fifí, fifí. De fijo el pajarito estaba muy contento. Dijo esto con la garganta al aire; pero en cuanto lo dijo se puso pensativo. No, pensó, con seguridad, esta canción no es elegante. Pero no era esta la verdad, me di cuenta, o creí darme cuenta, de que el pajarito no pensaba con sinceridad. La verdad era otra, la verdad era que quien silbaba esa canción era la criada, y él sentía hacia ella cierta antipatía, porque cuando le arreglaba la jaula, lo hacía de prisa y con mal modo. (p. 120)

Este fragmento permite ver cómo en esta perspectiva infantil se cuean rasgos del cuento tradicional que, sin hacerse del

todo presentes, se combinan sutilmente con el resto de los elementos para reforzar el carácter de ingenuidad del relato.

En “Santa Teresa”, el personaje mira las cosas con asombro, como si las contemplara por primera vez, intuye acaso en ellas propiedades y efectos que subvierten el orden lógico del mundo o establece asociaciones que lo rompen. A veces hace estallar obviedades para construir una perspectiva que coquetea con la tontería. Por ejemplo, cuando advierte que el cuarto tiene una puerta y que quien la construyó fue muy inteligente porque, por ella, “se puede salir”. Otras veces esa perspectiva se consolida con la prosopopeya, como la cama vieja donde se recostará el protagonista:

La cama no es mi conocida, y como vi que es neurasténica y de todo tiembla, y sé que mi sueño es como la tierra; tiene dos movimientos: uno de rotación y otro de traslación, puede ser que cuando yo me mueva la cama esté pensando en otra cosa. En este caso se sorprendería, podría hasta desmayarse, doblar las piernas y dar conmigo en tierra. (p. 125)

Asimismo, la focalización narrativa en un ratoncito sirve para explorar de distinta manera la realidad. El lector se asoma al pensar del ratón y percibe la gracia con que este resuelve la especificidad humana del personaje-narrador al compararlo con los seres que le son familiares:

Por su conciencia van pasando arañas, cucarachas, grillos. Él no ha salido nunca de este cuarto, con excepción de aquella vez que tuvo el atrevimiento de subir a la ventana y vio un

conejo. Yo no soy parecido a las arañas, ni a las cucarachas, ni a los grillos. Tampoco me parezco a los conejos. ¿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 de la pared. (p. 130)

El ratoncito en cuestión piensa que el narrador es una Santa Teresa y deja de tenerle miedo porque ella nunca se ha movido, “nunca ha tratado de comérselo”; por eso se asombra tanto cuando el narrador se mueve y lo espanta, y corre a contarle a otro ratón, su amigo: “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” (p. 130). Este cuento, como “Tachas”, también evoca el cuento tradicional de animales, y cómo aquel construye la perspectiva del narrador a partir de una imaginación infantil, ingenua, que descubre el lado tierno de las cosas y de los seres.

¿Qué nos conmueve de esta ingenuidad (sea esta la de un niño o un adulto que se niega a dejar su infancia)? Nos conmueve, dice Schiller, “su pura y libre fuerza, su integridad, su infinitud” (1963: 60). Lo que sentimos es “admiración de la simplicidad” en un sentido profundo; admiramos su apego, aún inconsciente, a la naturaleza, ese estadio que el hombre moderno quizá ha perdido. Tal ingenuidad, como bien decía el filósofo alemán, permite expresar ideas de raíz poética, una característica que evoca los territorios de la infancia y de la poesía, porque en la base de una y otra está el asombro ante la naturaleza, una imaginación poética que aprecia e interroga el ser del mundo.

Su similitud no es casual. De antiguo se sabe que uno de los territorios de la poesía es, precisamente, el juego, la

risa, el sueño, rasgos que evocan la infancia según Johan Huizinga:

Si se considera que lo serio es aquello que se expresa de manera consecuente en las palabras de la vida alerta, entonces la poesía nunca será algo serio. Se halla más allá de lo serio, más antiguo, donde habitan el niño, el animal, el salvaje y el vidente, en el campo del sueño, del encanto, de la embriaguez y de la risa. Para comprender la poesía hay que ser capaz de aniñarse el alma, de investirse el alma del niño como una camisa mágica y de preferir su sabiduría a la del adulto. (2000: 153-154)

Como se aprecia, la poesía contiene en su núcleo un elemento lúdico y este solo se capta desde el espíritu festivo del juego, pero no se trata solo de una apreciación estética. Ver el mundo de esta manera entraña una forma de sabiduría y, para ello, hay que “aniñarse el alma”. El mundo del adulto, con sus prisas y seriedad, olvida a menudo esta forma de ver, de percibir. A él se oponen los protagonistas de “Tachas” y “Santa Teresa”, también el de “Sobre causas de títeres”, cuyo protagonista-narrador se niega a dejar la infancia:

Parece que fue ayer, lo recuerdo claro, clarito, como si lo estuviera viendo. Veníamos de subida, subiendo como tiernos árboles que se exhalan del mundo.

Y qué dichosos sueños soñábamos entonces. Pero a partir de entonces, aproximadamente desde entonces, mis contemporáneos empeza-

ron a perder su espíritu infantil, empezaron a hacerse serios, a adquirir espíritu de responsabilidad, a subordinarse a las exigencias de la vida práctica, a trabajar, a negociar, a prosperar como personas serias.

Yo, en cambio, mal dotado, retrasado, inadaptable a un modo de vida cuyas realidades no logro percibir, continué siendo irresponsable, ciego, sordo y, sobre todo, tonto para la vida práctica. Y eso fue distanciándome de mis contemporáneos. (p. 194)

Y cada vez que se queda atrás, confiesa, acoge a amigos inmediatamente más jóvenes que él, hasta que, a los cuarenta años, llega a hacerse amigo de un chico de dieciséis años, su interlocutor, junto al que protagoniza un sueño en el que entran a comprar títeres a un estanquillo. La vendedora les ofrece cien docenas a un centavo, y el amigo del narrador, pensando que eran corrientes, le pregunta si no vende otros. Le enseñan entonces un títere de ochocientos pesos, que “mostró resueltamente su talento para actuar como diablo, entrando a fruncir el ceño y a cambiar los colores de sus ojos, de pardos en azules, de azules en verdosos, amarillos, cárdenos, violáceos, indefinidamente, sin repetirse nunca (p. 197). Asustado, su amigo pide un ángel y le muestran uno que da pie al desarrollo del siguiente pasaje:

Y una vez posado con angelical medida, blanda y celestemente se inclinó ante ti y te dijo que, por orden de la superioridad, venía a hacerte sabedor de que en la Quinta Delegación del celestial Distrito, se había presentado, en contra

tuya, acusación de ser persona soñadora y poco seria, nada apropiada para este mundo, y que, en tal virtud, se le había confiado la misión de conducirte vivo o muerto, y por las buenas o de una oreja, a un lugar más propio para tu condición romántica. (p. 198)

Hernández estaba consciente de la riqueza y fecundidad que la ingenuidad de la mirada infantil proporciona a lo humano. En su ensayo “Dos líneas sobre el cuento y sus efectos en el alma del niño” asentó sobre este aspecto: “Y al niño, al fresco y tierno que no ha hecho aún su gasto, ¿no le ha visto atar a un hilo dos carretes, o tres, e irlos rodando, y obtener con un delgado hilo el ser del maquinista estremecido, en un gran tren que hace del mundo un soplo y una ráfaga?” (1957: 53). Su perspectiva rescata precisamente la visión del *homo ludens*, dimensión antropológica dejada de lado por el pensamiento racionalista. Para el guanajuatense el niño era

todo el que no se sale (o mientras no se sale) de ser sueño. Porque eso es todo lo que somos y tenemos.

Y todo el que se aparta de esta patria, en esa misma proporción está marchito. Y el que no sea como un niño no entrará. Y el que no entra es a modo de esos frutos que se hielan, de infecundo y no nacido. Y el que se va apartando, como un envejecido que ya desde en vida de su cuerpo tiene parte del alma adentro de la tumba. (1957: 53)

Esta apreciación se ve reflejada también en la perspectiva ficcional de “Sobre causas de títeres”, como ya apunté. Podría decirse incluso que este cuento condensa la concepción del autor sobre esa mirada ingenua del niño que aún se sorprende y maravilla por el acontecer de lo real, de la naturaleza; mirada que tiene, por supuesto, un contenido axiológico, aun educativo.¹⁰ Así, para este narrador-protagonista solo el niño, o quien ve como él, puede comprender algo más de lo que se muestra en el mundo, penetrar con la imaginación en el ser de las cosas o animarlas con una vida mucho más rica que la que tienen cotidianamente: “Es evidente, si dejaras de ser igual a un niño, si perdieras el poder de animar de diamantes, la corona de papeles con que juegas al rey, tampoco animarás ni proyectarás ningún valor sobre la corona de diamantes” (p. 196).

Tal concepción, por supuesto, está lejos de la realidad de los adultos. Por ello el narrador le advierte a su joven amigo que si sigue teniendo una visión infantil, ingenua, tendrá “juicios en contra, menosprecios, incomprensión y escarnios” (p. 195); aunque, le confiesa, no queda otra vía para ser en la vida, para no vestirse de los ropajes del parecer, y eso es lo único válido para el hombre: “pero es la eficiencia íntima, el suceso inostensible de la sensibilidad, no la acomodación externa, lo que es de valor. Para el alma, lo único cierto es lo que ella vive. Para el sujeto seco, que se ha objetivizado, todo resulta seco, y el destuetanado que ha extravertido su caudal, siempre estará mentando que todo es vanidad” (p. 195).

10 Beltrán dijo que la risa del niño es la más “marcadamente axiológica, pues sus figuras expresan valores puros”, además se asocia al aprendizaje, “mezcla tontería y poder mágico”. “No sólo es un instrumento de los niños sino —y sobre todo— de educación” (2011: 28).

Otros dos relatos, “Trabajos de amor perdidos”¹¹ y “Toñito entre nosotros”, dan cuenta asimismo de esta perspectiva. En el primero, se narra la historia de Teresa, una niña de cuatro años, nacida con el instinto de la maternidad y con la voluntad de cobijarlo todo. Así, dada esa condición suya (“la primera cognición a que su espíritu se abrió, fue la de hijo”), el mundo de la niña se divide en “lo que era para cobijar, y lo que era para ser cobijado” (p. 245). Incluso a Teresa le gusta llevar consigo a la cama “cucarachas, escobetas, molinillos, tijeras, pomos y quién sabe cuántos otros extraños no invitados” (p. 246), hasta que le regalan un muñeco que ella pensaba era su bebé y, cuando este dormía, callaba a todo el mundo para que no lo despertasen.

Por otra parte, en “Toñito entre nosotros” vemos configurado el personaje de un niño pícaro. Aquí la ingenuidad mana del estado de Toñito después de beber mezcal a escondidas y de caer en una absurda broma de los adultos, quienes le hacen dudar si es normal que las personas tengan dos orejas. Los adultos se regodearán en esa duda del niño, quien está un poco mareado. Como se advierte en este cuento y en “Trabajos de amor perdidos”, la distracción y la ingenuidad son importantes fuentes de humor de esta perspectiva infantil.

11 El título del cuento alude a una de las primeras comedias de Shakespeare: *Love's labours lost*, aunque no hay punto de comparación entre una historia y otra. Hernández publicó “Trabajos de amor perdidos” por primera vez en julio de 1941 y, por última, en 1952. En 1941 apareció con el subtítulo “fragmento de novela” en *Letras de México*; en junio de 1942 con el título “A rastras por el suelo” y con el subtítulo “fragmento de la novela. Trabajos de amor perdidos”. Esto hace suponer que Hernández estaba pensando en él como parte de una novela que no concluyó. El héroe de este cuento tiene un aire de familia con Catito, personaje de *La paloma, el sótano y la torre* (1949). En 1952 fue publicado con el subtítulo “fragmento de cuento”.

EL MARGINADO

Otra figura de la risa es la del héroe que busca mantener su dignidad pese a su situación precaria o ridícula, una de las fuentes tradicionales del humor, presente en *Don Quijote de la Mancha* y en obras literarias posteriores. También explotada en el siglo xx como fuente de lo risible por Chaplin,¹² como en *One a. m.* (1916), *A dog's life* (1918) e, incluso, *Modern times* (1936). En los cuentos de Hernández esto se advierte en “Tachas”. Juárez es objeto de burla porque no sabe responder la pregunta del maestro e intenta mantener su dignidad respondiendo solemnemente de varias formas, pero ninguna es la solicitada; pese a la ridiculización, él piensa que es natural ser como es.

En “Un gran escritor muy bien agradecido”, el protagonista, todas las noches, sale de su cuarto para que sus vecinos no adviertan que se queda sin cenar. Por la mañana y por la tarde, dice el narrador, Jacinto salía de su cuarto, pero “se tardaba un poco más por la noche que en la mañana y en la tarde, pues creía que si tardaba poco, las viejas de la vecindad se darían cuenta de todo” (p. 134). La figura de este hombre que busca mantener su dignidad aun en circunstancias precarias mueve a una ligera sonrisa y conmiseración.

12 Comentaba el cineasta: “Lo que divierte todavía más al público es que la persona ridiculizada no se dé cuenta de su situación y trate de conservar la dignidad. El mejor ejemplo lo da el hombre borracho, quien con su lenguaje y sus maneras demuestra que lo está, y que quiere convencernos muy dignamente de que conserva el dominio sobre sus facultades” (Fraga, 1989: 2). La comparación entre Chaplin y Hernández no es gratuita si se piensa que el guanajuatense era admirador del comediante, como puede advertirse cuando señalaba la grandeza de éste (Hernández, 2012: 357, 359, 453).

Su imagen quizá evoque la de aquella dibujada en el *Lazarillo de Tormes*: el escudero, tercer amo de Lazarillo, quien, tras ocho días sin comer, está fuera de su casa con una especie de palillo entre los dientes y simula limpiarse restos de comida. La intención: salvaguardar su honra ante los vecinos; la honra, explica el escudero a Lazarillo, donde reside “todo el caudal de los hombres de bien” (2005: 99). Hay dos puntos en común: ambos personajes padecen hambre e intentan salvaguardar su imagen ante la sociedad. Este motivo también puede encontrarse en Hamsun (*Hambre*, 1890), a quien Hernández leyó. Incluso hay un elemento intertextual en “Unos cuantos tomates en una repisita”, donde se anota: “Tiene ella unos ojos que a él le gustan mucho, que siempre le recuerdan un bello parlamento de Knut Hamsun: ‘Antes, señora, no me importaban a mí ningunos ojos. ¿Ojos azules? Bah. ¿Ojos verdes? Qué. ¿Ojos grises? Está bien; pero hoy, señora, hoy se ha atravesado usted en mi camino con sus ojos negros...’” (p. 215).

En “Una historia sin brillo” también se intenta mantener la dignidad pese a la precariedad económica. El protagonista, echado a la calle por Marcos, un compañero suyo que lo hospedaba en su cuarto, intenta atenuar la humillación con un toque de humor: espoleado por el hambre, y porque a las siete empezaba una función de cine que quería ver, se da a la tarea de buscar por las calles “un billetito”: “Yo nunca he sido flojo —confiesa—; pero aquel anoecer me apliqué con tal intensidad a mi trabajo, que pronto, antes de diez minutos, estaba ya rendido” (p. 223).

A veces esta dignidad radica no solo en la actitud sino también en la vestimenta, como Serenín de “Unos cuantos tomates en una repisita”, que usa traje, corbata e incluso bastón, pese a ser muy pobre y vive en una vecindad y en un

cuarto deteriorados. Serenín no usa el bastón por presumir, sino por mero gusto: “no viste con elegancia y, por lo que se ve, no es amante del lujo e, indudablemente, Serenín no usa su bastón con idea igual a la que impele a los fífis a que lo usen, sino simplemente porque le agrada traerlo. Es el suyo un bastón delgado, remata en cayado y, el cayado, en cabeza de perro” (p. 208).

La marginación de este personaje, como vimos en el apartado sobre el distraído, proviene también de su enamoramiento: la mujer amada es una mujer casada que en señal de amor le da unos tomates que él guarda con tal celo religioso que comienza a llamar la atención de sus vecinas, quienes, curiosas, lo visitaban para ver si era cierto lo de los tomates en una repisita. En cierta ocasión una mujer sumamente fervorosa alargó un tanto su visita y dijo:

—Oiga señor, ¿para qué quiere usted estos tomates?

Serenín se cohibió un tanto; mas al fin, pensando que no había ningún camino, por donde pudieran haber venido en conocimiento de sus cosas, y que, en consecuencia, no existía la posibilidad de que se esparciera su secreto, abiertamente, aunque no sin medir lo que decía, le contestó:

—Verá, señora. Usted, probablemente no comprenda. Sin embargo, dígame: ¿usted, en su casa, tiene santos?

—Sí.

—¿Y para qué los quiere?

—Los tengo porque soy muy católica. Porque los necesito para acudir a ellos en mis horas de tribulación, en busca de consuelo.

—Muy bien contestado —aseveró Serenín—. En cuanto a mí, le diré que, pues no soy católico, que tengo una religión distinta de la suya, y que estos tomates que aquí tengo, son mis santos. (p. 220)

De esta manera, el excéntrico Serenín se convierte en el marginado que reza el padrenuestro a unos tomates. ¿Hay aquí una sutil burla de las prácticas y costumbres católicas? Quizá. En todo caso, adorar como santos a unos tomates tiene su grado de humorismo porque el anclaje histórico del cuento es la guerra cristera y el asesinato de Álvaro Obregón, entonces presidente de México, ocurrido el 17 de julio de 1928 en La Bombilla, Ciudad de México:

Serenín salió a la calle. En la calle se encontró con que la gente no hablaba de otra cosa que de la muerte de Obregón. Frente al Palacio Nacional hormigueaba una multitud inmensa. Los periódicos lanzaban extras cada media hora y los ciudadanos los arrebatában, materialmente, de las manos de los papeleros. Era un acontecimiento terrible, inesperado, que cambiaría de blanco al negro los destinos de la patria; pero, en la vecindad, especialmente entre el elemento femenino, el asesinato del presidente electo, era un suceso pálido carente de interés. En nuestro país todos los presidentes acaban de ese modo y, además, en la vecindad sí se había dado un caso verdaderamente extraordinario. El verdadero ejemplar, el verdadero pánico, era que Serenín tuviera en su cuarto, sobre su repisa, unos tomates. (pp. 220-221)

El magnicidio era el reflejo de una etapa crítica en México. Ocurría la ya mencionada Cristiada y el asesinato complicaba los arreglos de paz entre el Gobierno y la Iglesia. Plutarco Elías Calles, poco conciliador, era incapaz de solucionar el conflicto, y sobre él recaían sospechas de ser el autor intelectual del asesinato. Con desazón se veía una vez más que la vía pacífica para la sucesión presidencial se cancelaba y que el olor a pólvora persistía. Sagazmente, Elías Calles fundó en 1929 el Partido Nacional Revolucionario (PNR), antecedente del Partido Revolucionario Institucional (PRI), que mantendría el poder por setenta años y sentaría las bases de la frágil democracia mexicana del siglo xx.

Otra huella histórica en el cuento, y que apuntala la condición de marginado de Serenín, es la descripción de su vecindad. En ella Hadatty (2009: 81-94) ha advertido una sutil crítica a los afanes modernizadores urbanos iniciados desde el Porfiriato: esta vecindad, casi en ruinas, se encuentra en pleno corazón de la ciudad de México (Serenín, recordemos, sale a caminar y a unas “cuantas” calles se encuentra con el asesinato de Obregón), lo cual constata la desigualdad social y el fracaso de las ideas de progreso apuntaladas desde Porfirio Díaz. El narrador, no obstante, describe el espacio derruido con jocosidad:

No vi nunca paredes más ruinosas, pilares más comidos, techos más combos, ni pisos más deshechos. Vieja, lo que se dice vieja, vieja como ninguna otra cosa es esta casa, tanto, que en la tradición del barrio la elevan a contemporánea de Iturrigaray, el virrey. Y lo más grave, es que aseguran, que desde tan remotos tiempos no ha venido a pasarle un albañil ni por el pensamien-

to. Cosa no hay aquí, ni porción de cosa, que no sea de Damocles; canteras, vigas, ladrillos, etc., día y noche están suspensos, detenidos en semejantes hebrechitas de cabello, que yo tengo a milagro el que la lluvia de caliches, con ser tan pertinaz, no haya tenido, hasta la fecha, otras consecuencias que proporcionar ocupación a la sirvienta que aquí barre, quebrantar varios trastes y reformar, en quién sabe qué artes, la nariz de uno de los gallos de la portera.

El más elemental instinto debería bastar para ponernos sobre aviso, para hacer que cayésemos en cuenta y palpásemos, como con nuestras propias manos, la inseguridad en que bajo estos techos se encuentran nuestras vidas. No cabe ni la más mínima duda, en realidad, para librarnos de la muerte, no nos quedan sino dos caminos: rogar a la divina Providencia que nos tenga en sus manos, o mudarnos de casa. (pp. 200-201)

Para llegar a su cuarto, Serenín atraviesa toda la vecindad y debe subir por una escalera —una odisea considerando las condiciones de la vecindad. El narrador compara el desasosiego del personaje para arribar a su habitación con la angustia de los gatos y las hierbas al intentar cruzar el patio y subir por esas mismas escaleras: los gatos se persignan y las enredaderas avanzan con suma cautela encomendándose, asimismo, a la omnipotencia del Dios de todas las enredaderas. La hiperbolización del detalle descriptivo logra reflejar el deterioro de la vecindad y, al mismo tiempo, arranca al lector una sonrisa.

El eje lúdico se advierte en la meticulosidad de la descripción. Al espacio y el tiempo real, utilitario, caótico, de un país en crisis, se opone una vecindad vieja en la que unas hierbas temen por su sobrevivencia. La verdadera “tragedia” no es el país en declive, sino la desdicha amorosa del protagonista, cuyo nombre, además, mueve a risa: “Serenín”. En una vecindad a punto de caerse solo un héroe con ese nombre —que evoca los términos “sereno”, “apacible”, “sosegado”, “tranquilo”, “imperturbable”, “estoico”— sería capaz de sortear los riesgos que implica habitarla. Como otros personajes hernandeanos (Severo, Fulán, don Juan de las Pitás), el mote aquí es idóneo para el sentido ambivalente de la narración: solo puede llamarse así un personaje que vive en tales circunstancias marginales.

Otro ejemplo del marginal es el escritor incomprendido. Como en “Un gran escritor muy bien agradecido”, “Unos cuantos tomates en una repisita” y “Un clavito en el aire”. En este, por ejemplo, el escritor asienta:

Ya ahora llevo escritos y hablados 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 la profundidad. Yo aseguro que están en un error, y no me quieren creer, y para que me crean, he venido meditando a sombra de tejados, una historia sin límites, que no puedo expresar hasta la fecha sin que atine la causa. (pp. 186-187)

Escritor marginado, autor de “naderías”, el héroe de “Un clavito en el aire” busca defender su honor reflexionando sobre una materia profundísima: el tiempo. Claro, solo para demostrar a sus lectores que sus ideas son hondas y que su obra es capaz de arrobar al lector más exigente. Acudimos al laboratorio de un escritor anónimo, pobre, soñador, sin atributos físicos. Un escritor que parece decir que la verdadera materia narrativa se encuentra al mirar la realidad desde su lado menos cierto. Es evidente que no definirá el tiempo, que no es un genio, pero, como tramposo prestidigitador, ya contó su historia. Y en ese gesto reside el sentido de su vida.

También puede considerarse marginado al enamorado que suspira por el amor que no tiene, como les ocurre a Serenín y a José Jacinto, como comenté antes. En el caso de José Jacinto, el narrador parece burlarse de él cuando narra cómo este recuerda una clase en que el profesor le preguntó a qué tipo de árbol pertenecen los duraznos: “—Los duraznos, los duraznos [...] ¡Cuando uno ve duraznos florecidos le dan ganas de contraer matrimonio!... ¡Los duraznos!” (p. 135). Luego suelta con cierta sorna: “Con decir esto y con decir que nunca tuvo novia, se comprenderá lo que sentía viendo los enamorados” (p. 135).

En “Toñito entre nosotros (estampa)” también se explota esta figura de la risa. Toñito, como mencioné antes acerca del ingenuo y el niño, ha tomado a hurtadillas mezcal e intenta parecer que no está mareado cuando es un hecho que lo está: se pone a ver la jarra de agua mientras comen y comenta que el agua, a pesar de lo que dicen, no tiene nada de especial; o se lleva las manos a las orejas para ver si realmente tiene dos, pues los adultos, jugándole una broma, le dicen, asombrados, que tiene dos orejas, como si se tratara de un defecto.

Toñito intenta a toda costa mantener su dignidad pero la realidad de los adultos lo supera. Así, la figura del marginado que intenta mantener su dignidad pese a sus circunstancias explota la contradicción entre el ser y el querer parecer de los personajes. En dicha contradicción se asoma el humor; una burla sutil, pero cruel, dibuja las figuras de los héroes; sin embargo, esta ridiculización toma su distancia de la sátira porque la perspectiva del autor, igual que la de sus personajes, está impregnada de humor y, por tanto, de un sentido de ridiculización universal. Estos protagonistas y narradores tienen una perspectiva humorística que se complace en la ridiculización del mundo entero, incluidos ellos mismos.

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. Abrieron, me escucharon... sonrieron comprensivos, y con casi bien perfecta disimulada caridad, dijeron: “No está, pero, si gusta, pase. No tendrá que esperar”.

EFRÉN HERNÁNDEZ,
AUTOS

TONOS Y GIROS DE LA RISA HERNANDEANA

EL HUMOR Y LO CÓMICO

Según Jean Paul Richter, la universalidad del humor reside en que este “rebaja la grandeza y eleva la pequeñez”, lo logra “colocando el grande al lado del pequeño al mismo tiempo que lo pequeño al lado de lo grande, y reduciendo así a la nada uno y otro, porque ante lo infinito todo es igual y todo es nada” (2002: 55). Cuando el hombre, continúa el novelista alemán, “contempla el mundo terrestre desde lo alto del mundo inmaterial, aquel le parece lleno de pequeñez y variedad: cuando se sirve del mundo pequeño, como hace el humor, para medir el mundo infinito, produce esa rosa en que vienen a mezclarse un dolor y una grandiosidad” (2002: 57-58).

Esta idea de infinito que maneja Richter iguala la importancia de lo pequeño y lo grande, y es ella, en gran medida, lo que produce la trascendencia de lo nimio que caracteriza la perspectiva humorística de Hernández. Podemos advertir dicha equivalencia en las palabras del narrador de “Un gran escritor muy bien agradecido”: “es lo mismo, con relación al universo, sacarle punta a un lápiz que volar con explosivos la estrella de la tarde” (p. 144). Se subraya la importancia de lo pequeño y lo vuelve significativo, pues ante lo infinito

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” (p. 144).

En “Tachas” también hay estas comparaciones cómicas basadas en asociaciones retóricas. Ante la pregunta del maestro, por ejemplo, el estudiante asocia la palabra “tachas” con un ratón: “—¿Qué cosas son tachas? La palabra se metió en mis oídos como un ratón a su agujero, y se quedó en él, agazapada. Después entró un silencio caminando en las puntitas de los pies, un silencio que, como todos los silencios, no hacía ruido” (p. 119). El efecto humorístico surge, en este caso, a través de la prosopopeya creada mediante la asociación palabra/silencio.

La palabra “tachas” y el silencio se convierten en imágenes humorísticas, con una resonancia poético-fantástica gracias al poder de lo diminuto: un *ratoncito* que se mete a su agujero, un silencio que entra a la mente del héroe caminando de *puntitas*. El narrador aprovecha la gracia de lo pequeño, cierto; pero lo diminuto, lo nimio, no aparece por casualidad en los relatos. Marca el contrapunto de las grandes cuestiones junto a las que aparece: el sinsentido de la vida, la guerra, la desgracia, etc., y esa comparación velada disuelve su grandeza. Queda entonces una risa tenue, dolorosa, que se cierne sobre la comprensión de la insignificancia del hombre ante el infinito.

En Hernández es recurrente la animación de animales u objetos. Pájaros, perros, ratones, sillas, camas, pensamientos, palabras, silencios, gatos y otros seres u objetos hablan, reflexionan, juegan y ríen. En “El señor de palo”, por ejemplo, una aguja “humorística” guiña el ojo como lo hace la señora que va a ensartar el “hilo de agua”, y este, “sea porque ha heredado el buen carácter de su madre la fuente siempre

muerta de risa, sea porque le hace gracia el chasco que se lleva la señora, se curva [...] adoptando la forma de una boca risueña” (p. 168). En “Santa Teresa”, recordemos, malos pensamientos le dicen al protagonista que “le pique las costillas” a Santa Teresa de Jesús, “que le suene, de repente, un claxon; [...] que le ponga un lápiz junto a las orejas y le diga: ‘Oiga usted, Santa Teresa de Jesús’ para que al voltear se pique la nariz” (p. 126). Al animar, personificándolos, objetos, ideas, palabras o pensamientos, Hernández le da un espacio en su narrativa a lo indecible, a los breves paraísos e imágenes que nos depara la imaginación, lo extraordinario de la vida.

Asimismo, es común que los narradores se enfoquen en la conciencia de aves, ratones, perros y gatos. En “Tachas”, el narrador accede al pensamiento de un ave y reflexiona sobre su canto: “Cantaba el pajarito, u fifí, fifí. De fijo el pajarito estaba muy contento. Dijo esto con la garganta al aire; pero en cuanto lo dijo se puso pensativo. No, pensó, con seguridad, esta canción no es elegante” (p. 120). Pero advierte que él no silba la canción, sino una criada, hacia quien siente “cierta antipatía, porque cuando le arreglaba la jaula, lo hacía de prisa y con mal modo” (p. 120).

En “Santa Teresa” se focaliza en la conciencia de unos ratones. El contexto del cuento es la Guerra cristera, como apunté antes, pero son pocas las referencias a ella, porque “el fin de la patria mexicana” no le preocupa al héroe-narrador tanto como un pequeño ratón asustado que choca contra su zapato: “Cada quien, más o menos grandes, tiene sus preocupaciones. Hasta el ratoncito. El ratoncito piensa que yo puedo comérmelo” (p. 129). Si se ve bien, no hay preocupaciones grandes ni pequeñas, todas pueden ser significativas, dependiendo cómo y desde dónde se miren. Lo narrado hace ver insignificantes las preocupaciones históricas de

don Maurilio, el anfitrión de nuestro héroe, y graves las preocupaciones de un ratón.

En “Un clavito en el aire” hay una asociación similar. El escritor no puede definir el tiempo porque un clavito que flota en el aire distrae siempre su atención o porque sus profundas ideas se le escapan porque el aire le vuela el sombrero; también aquí las grandes cuestiones quedan disueltas por lo diminuto. Conviven aquí lo intrascendente y lo importante, pero lo trascendente se disuelve frente a lo nimio, frente a los sucesos y seres minúsculos, pues los héroes tienen claro que, como decía Maeterlinck, en el universo “lo infinitamente pequeño equivale a lo infinitamente grande” (1978: 273). Tal principio del humor ilumina esta escritura.

INTERTEXTUALIDAD, RISA Y PARODIA

La “palabra literaria”, decía Julia Kristeva, no es un punto, un sentido fijo, sino “un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras” (1997: 2). Por ello todo texto absorbe y transforma otro texto. Un rasgo de la narrativa de Efrén Hernández es precisamente su carácter intertextual, dialógico. En ella hay puentes intertextuales, humorísticos, reflexivos, con la literatura, con la tradición oral, la palabra institucionalizada, religiosa, científica, etc. Esta palabra ajena, el discurso del otro, se incorpora y es transformada a través de la asimilación, negación o polémica humorística. En el caso de la literatura, hay lazos perceptibles con *El conde Lucanor* de don Juan Manuel; el *Quijote* de Cervantes; Santa Teresa; *Greguerías* de Gómez de la Serna; las novelas de Azorín, con obras imprescindibles de Occidente (la Biblia) y de Oriente (*El Panchatantra*, *Las mil y una noches*).

Para ilustrar lo anterior, baste recordar que *Don Quijote de la Mancha* ya aparecía desde “Tachas”. El estudiante reflexiona sobre las elecciones en la vida: “En lo ancho de la vida van formando numerosos cruzamientos los senderos. ¿Por cuál dirigiremos nuestros pasos? ¿Entre estos veinte, entre estos treinta, entre estos mil caminos, cuál será aquel, que una vez seguido, no nos deje el temor de haber errado?” (p. 120)

Para responderse, acude a la figura de don Quijote, quien, al salir por primera vez de la Mancha, cede la elección del camino a Rocinante, “e iba más tranquilo y seguro que nosotros”:

En esto, [don Quijote] llegó a un camino que en cuatro se dividía, y luego se le vino a la imaginación las encrucijadas donde los caballeros andantes se ponían a pensar cuál camino de aquellos tomarían; y, por imitarlos, estuvo un rato quedo, y al cabo de haberlo muy bien pensado soltó la rienda a Rocinante, dejando a la voluntad del rocín la suya, el cual siguió su primer intento, que fue el irse caminando de su caballeriza. (Cervantes, 1999: 67)

Este pasaje es clave porque constituye el punto de partida de las aventuras de don Quijote. Sin embargo, el guiño irónico del narrador es evidente: lo que hace el rocín apenas se ve libre no es seguir algún camino de aventuras, sino regresar a la caballeriza instintivamente. Así, la ironía de Juárez también resulta clara. La elección de vida que él cree acertada es la que ejemplifica un “loco”, con una capacidad imaginativa desbordante, quien decide plegar su voluntad y su destino al

primer impulso que tiene su caballo enjuto. Y, sin embargo, nos dice, *él iba más tranquilo y seguro que nosotros*. La intertextualidad aquí se configura como un diálogo y gracias a ella el héroe deja entrever que no hay una elección de vida definitiva: la duda siempre cabe en toda elección.

Tal intertextualidad con el caballero de la triste figura resulta importante porque es un indicio de la afiliación de Hernández con lo que Bajtín llama la segunda línea estilística de la novela, caracterizada por la centralidad de la risa y sus figuras. Esta alusión no tendría mayor trascendencia si fuera una simple mención, pero la figura del soñador, el loco, el tonto que representa don Quijote, es continuamente reelaborada en los relatos de Hernández.

En “El señor de palo”, a propósito de cómo surgen las ideas en el héroe de este relato, se dice que la base de ellas, o prototipo, surge a partir de que cierto muchacho le preguntó sobre la fuente del Quijote: “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” (p. 167). Es decir, podemos decir que la intertextualidad en esta narrativa es diálogo pero también trasfondo artístico y ético: “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” (p. 167). Figuras ‘quijotescas’, estos héroes ven la realidad desde una perspectiva distinta.

Como en “Tachas”, en “Santa Teresa” hay evocaciones de algunos clásicos de la literatura española. Yanna Hadatty señaló que en el pasaje donde el ratoncito “se hace el muerto” para pasar desapercibido ante el miedo de que se lo coman, el narrador compara la acción del ratoncito con la actitud de

la raposita mortecina en una fábula de *El conde Lucanor*, al hacerse esta la muerta por temor a que la dañen los hombres (2003: 89, 91).

La fábula es el ejemplo x xix, “De lo que contesçió a un raposo que se echó en la calle et se fizo muerto”, de *El conde Lucanor o Libro de los enxiemplos del conde de Lucanor et de Patronio*, escrito por don Juan Manuel.¹ En la historia, que encierra una enseñanza moral, el conde Lucanor pregunta a Patronio, su consejero oficial, que le diga qué sugerir a un pariente suyo, pues este vive en una tierra donde su poder es muy reducido y recibe a diario agravios de los señores más poderosos. Después de reflexionar, Patronio contesta con el ejemplo del raposo (zorro) que se hizo el muerto. Un raposo entra por la noche a cazar gallinas, y de tanto perseguirlas, no advierte que ha amanecido. Sale entonces sigiloso y se hace el muerto para no ser descubierto por los hombres. Estos, al verlo en tal estado, no advierten que está fingiendo y, pensando que está muerto, le cortan los pelos de su frente con unas tijeras para ponerlos en la frente de los niños que tienen mal de ojo (este es el pasaje que se recrea en “Santa Teresa”); el pelo de varias partes de su cuerpo para curar distintas cosas; la uña de su pulgar para desinflamar los dedos; hasta que uno decide quitarle el corazón, porque piensa que el corazón del raposo es bueno para los males del corazón de los hombres. El raposo entonces se defiende y huye.

La enseñanza de Patronio al conde es que las ofensas pequeñas pueden soportarse, pero si hay una que ponga en peligro la honra o la vida misma, entonces es preciso

1 Cito en los distintos pasajes de esta obra por la siguiente edición: don Juan Manuel, *El conde Lucanor o Libro de los enxiemplos del conde de Lucanor et de Patronio*. Madrid, Castalia, 2003.

defenderse. La lección, moral, es cómo afrontar al enemigo, cómo vivir con adversidades sin perder la honra, el orgullo o la dignidad, cuestión que se reitera en los ejemplos de *El conde Lucanor*.² Hay que advertir que se habla de un raposo, y no de una “raposita”, como en “Santa Teresa”,³ donde leemos que el ratón se hace el muerto para no ser comido:

Está haciéndose el muerto, como la raposita mortecina de la fábula del conde Lucanor. “Si pasara un home, e dijera que los pelos de la frente del ratón es bueno ponerlos en la frente de

2 De acuerdo con José Manuel Blecua, este pasaje fue recreado en España también por el Arcipreste de Hita en el *Libro del buen amor*, antes que en *El conde Lucanor*. Ahí, efectivamente, sí se habla de una raposa que caza gallinas y que al intentar escapar no encuentra salidas porque los hombres han cerrado todas, entonces se hace la muerta. Los hombres que pasan, al creerla muerta, le quitan algo: la cola (por su precio), el colmillo (para curar el dolor de muela), un ojo (para curar el mal de ojo o dolores de matriz), las orejas (para los dolores de oreja), hasta que un maestro decide sacarle el corazón, entonces la raposa huye despavorida. La lección es, como la de Patronio al conde, moral: se puede soportar las pequeñas heridas, pero no una que ponga en peligro la propia vida. En verso, esta historia es contada en el “Enxiemplo de la raposa que come las gallinas en la aldea” (Hita, 1993: 250-251). De acuerdo con Girón, la primera versión de esta obra es de 1330; la segunda, de 1343.

3 Don Juan Manuel y el Arcipreste de Hita recrean más o menos la misma historia. Blecua, siguiendo a Knust, señala que esta historia procede del *Syntipas* (versión griega del *Sindibad Nameht*, conjunto de cuentos árabes antiguos), y de aquí pasó a varias colecciones medievales, de las cuales abrevaron sin duda el Arcipreste de Hita y don Juan Manuel. Blecua comenta, además, que esta misma historia fue recreada por Azorín. El texto se llama “La raposita mortecina” y se incluyó en *Los valores literarios* (1914).

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. (pp. 129-130)

La intertextualidad está integrada al tono lúdico del cuento. El narrador alude a don Juan Manuel, el español renacentista, para introducir al ratón como personaje de la fábula. Pero a diferencia del tono moralizante de la historia de la raposita, en la del ratoncito las comparaciones son humorísticas e incluso puede advertirse cierta ironía cuando el narrador compara el valor de la raposita mortecina con el poco arrojo de este “miedoso ratoncito”.

Se marca además una diferencia sustancial entre la naturaleza del ratoncito (de campo, tímido, miedoso) y la “raposita enredadora”; si esta se viera ante él y se la quisiera comer, saldría del apuro prometiéndole la luna, o dándole “un consejo para alcanzar un reino” o diciéndole que tiene “una hermosa voz” (p. 130). El héroe alude así a la raposa de “La zorra y el cuervo”, la conocida fábula de Esopo. La alusión a las fábulas, un tipo de cuentos que Beltrán ha considerado “folclóricos” (2002: 51), muestra cómo Hernández incorpora en sus narraciones las raíces del cuento, su tono oral.

Otra alusión a una fábula menos conocida aparece cuando el narrador invita al lector a leer, porque no puede dormir por el ruido de un mosquito:

¿Usted gusta? Vamos a leer.

“Santa Teresa de Jesús era incansable, se movió febrilmente, no paró en toda su vida”.

Luego viene un regaño. El autor de este prólogo regaña al autor de otro prólogo a un libro de la misma señorita; porque tuvo el atrevimiento de pensar los siguientes versos:

Tantas idas
y venidas,
tantas vueltas
y revueltas,
quiero, amiga,
que me diga:
¿Son de alguna utilidad? (p. 127)

La parte en verso, como ha hecho notar Yanna Hadatty (2003: 88), corresponde a la fábula “La ardilla y el caballo” de Tomás de Iriarte. Una ardilla ve la ligereza, la destreza y velocidad de un alazán y se compara con él diciendo:

Yo soy viva,
soy activa,
me meneo,
me paseo,
yo trabajo,
subo y bajo,
no me estoy quieta jamás. (Citado
en Pina, 1989: 138)

A esto, el alazán responde:

Tantas idas
y venidas,
tantas vueltas
y revueltas,

(quiero, amiga,
que me diga),
¿son de alguna utilidad?
Yo me afano
mas no en vano.
Sé mi oficio,
y en servicio
de mi dueño,
tengo empeño
de lucir mi habilidad. (Citado en Pi-
na, 1989: 138)

La moraleja es que los escritores que gastan su tiempo en obras frívolas pueden terminar siendo como la ardilla. Sentido textual que en “Santa Teresa” cambia porque adquiere un tono lúdico. Como puede verse, en este cuento el diálogo con su propia tradición literaria es, al mismo tiempo, una apropiación y una renovación. La apropiación de la tradición también se incorpora de forma humorística, por ello logra desacralizar figuras como la de la mística española.

También hay referencias a la Biblia en este cuento. Hay una parodia del discurso bíblico cuando se habla de la vida de Jesús, de quien dice que, al principio de sus días, “era una alhaja”, pero después: “Jesús cambió completamente. Nos lo dicen San Mateo, San Juan, San Lucas y San Marcos: ‘Con los años crecía en edad, sabiduría y gracia delante de Dios y de los hombres’.” (p. 127). La cita no es totalmente exacta (por supuesto, no importa que lo sea), el narrador alude a los cuatro apóstoles como testigos de ese cambio en la vida de Jesús del Evangelio de San Lucas: “Y Jesús crecía en sabiduría, y en edad, y en gracia para con Dios y los hombres” (La Santa Biblia, 2000: 67). Hay un sutil tono de burla en

esa narración, entonación que forma parte del humor con que se trata lo sacro en él.

Por otra parte, también hay intertextualidad con la oralidad. Los personajes y narradores acuden a los dichos populares, refranes, citas en latín, sentencias, etc., para ilustrar, explicar o ejemplificar sus afirmaciones. Es importante observar, por ejemplo, cómo reformulan los personajes hermandeanos la materia paremiológica, porque estos héroes anónimos son dicharacheros y, como Sancho, tuercen el sentido de los dichos para que se ajusten a lo que desean expresar y eso abona a la comicidad de los relatos.⁴

Puede advertirse lo anterior en “Santa Teresa”, cuando el narrador observa la largura del cuarto, dice: “Se conoce. La vida es demasiado corta y el cuarto demasiado largo”; en clara alusión a “La vida es demasiado corta para tomarla en serio y demasiado injusta para tomarla a broma”. Otras veces el refrán es llevado al absurdo. El ratoncito, temeroso de que se lo coma el protagonista, piensa que él también se está haciendo el muerto porque no se mueve. El narrador explica su actitud con el refrán “el león cree que todos son de su condición”, pero nos aclara: “En este refrán, león no quiere decir únicamente león sino Pedro, Juan o Francisco. Por eso, al ratoncito, se le prende en la imaginación una malicia, y descubre que yo también me estoy haciendo el muerto” (p. 130).

En otras ocasiones, las sentencias aparecen explícitamente, o por alusión, dotadas de un nuevo sentido. Es el caso de “Un gran escritor muy bien agradecido”. Cuando Jacinto José

4 Para Fernando Lázaro Carreter el modo expresivo de Sancho se caracteriza por su constante uso de refranes. Un elemento del que Cervantes echó mano para instaurar un “estímulo cómico” en su prosa. Cfr. Carreter, “Estudio preliminar”, citado en Cervantes, 1999: xxxi v.

compara a los perros alemanes con los perros ingleses, comenta que los ingleses son más corteses y los alemanes algo románticos y filósofos; obviamente, el pretexto es comparar las razas de los perros para decir algo que ya no concierne a los animales sino a los hombres. El narrador señala que los perros alemanes, como el predicador, han llegado a la filosófica conclusión *Vanitas vanitatum et omnia vanitas: vanidad de vanidades y todo es vanidad*. “Y han aprendido a despreciarlo todo, y en todo se orinan” (p. 146). Por eso el perro que salva la vida del escritor decidió un día orinarse en los pantalones nuevecitos del novio de su dueña, el perro no distinguió entre el olor a nuevo del pantalón y el olor de un inodoro moderno, nos dice el narrador, así que alzó la pata. Después de todo: “*Nihil novum sub sole*” (p. 147). Ambas citas, del Eclesiastés, tienen acá un sentido humorístico.

En “Un clavito en el aire” hay un falso silogismo de inspiración santotomista al que alude el héroe con el dicho popular: “Lo barato es raro/Lo raro es caro/*luego* lo barato es caro” (p. 185). El extravagante pensador aprovecha la fórmula para demostrar la verdad incuestionable de un dicho popular: “Lo barato cuesta caro”; en el cuento lo barato es la puerta de oyamel de su modesta vivienda que le sale cara porque le impide escribir su historia profunda. Hernández parodia el discurso escolástico, las fórmulas lógicas, al insertarlo en algo trivial: comentar que su puerta era de oyamel y, además, es barata; por ello, a través de ella, se cuele el aire que le tumba el sombrero y le impide definir el tiempo. Una característica, tal vez esencial, del estilo de Hernández es deshacer las fórmulas tradicionales, incluso las lingüísticas y literarias, a través de la risa.

La oralidad reelaborada también se observa en “El señor de palo” cuando se cita el refrán “Ojo por ojo. Diente por

diente”. Domingo, el narrador, reduce al absurdo la lógica vengativa del refrán: “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. 164). Otras veces acepta que ha reelaborado el refrán: “Primero cae, según el orden en que coloca a los cayentes el refrán, un hablador, después un cojo. Aquí acaba el refrán, mejor dicho, aquí acababa. Yo lo he completado y, completo, dice: primero cae un hablador, después un cojo, y en tercer lugar uno que no se fija” (p. 163).

Hay también algunas referencias a escritores de los siglos XIX y XX. Por ejemplo, en “Un gran escritor muy bien agradecido”, el narrador advierte que los versos de Jacinto José son superiores a los de Manuel Acuña. En “Sobre causa de títeres” hay una alusión a un poema de Enrique González Martínez. El adulto que se niega a dejar de ser niño le pide a su compañero: “no tuerzas el cuello al cisne, tuérceselos más bien y no dejes de hacerlo si, por dicha, alguna vez se te presenta la ocasión, a Stalin, a Mussolini, a Hitler, a todo hombre y mujer, a todo tipo que fuere como tubo destapado de abajo, y a todo ente con entidad vacía” (p. 195). La intertextualidad con el poema de González Martínez también es una crítica a los hombres que encabezaron regímenes totalitarios en la historia y que expulsaron de sus países, precisamente, la imaginación y la libertad.

La crítica a la literatura en boga también se advierte en “Incompañía”, cuando el narrador relata sucesos oníricos, pero afirma que lo relatado aconteció realmente y no son “ocurrencias de mariguano” o “surrealismos”, es decir, una clara alusión negativa a la literatura vanguardista.

Otra referencia a la Biblia se encuentra en “Incompañía”. El cuento abre con una sentencia contra la soledad del hombre que rememora dicho discurso: “Venid; el hombre no ha nacido para vivir así” (p. 190). Para defender su postura, el narrador-personaje acude a la Biblia, y sostiene que es preciso que el hombre tenga compañía, se deduce que la compañía de una mujer.⁵ Aquí el discurso bíblico no funciona a modo de juego o burla, sino como fundamento para sostener la visión del héroe. Así, en “Incompañía” la intertextualidad en este caso funciona como fuente de autoridad y posee un tono serio.

En “El señor de palo” se da esta intertextualidad también cuando su protagonista, Domingo, cita a san Lucas para hablar de su estado de ánimo: “*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. 162). En El evangelio según San Lucas esta imagen, reelaborada mínimamente por el señor de palo, cierra una parábola: “porque de la abundancia del corazón habla su boca”, su sentido es señalar que el buen hombre saca bien de su corazón y el malo, “mal tesoro” (La Santa Biblia, 2000: 73).

Hernández volvió a utilizar la imagen en el poema “Ay del que murmurando” (*Entre apagados muros*, 1943). Ahí aparece, levemente cambiado, entre comillas: “De lo que el corazón abunda, habla la boca...”, para señalar que también de lo contrario, de la soledad, de lo que le falta al corazón,

5 Punto común con el personaje de “Un gran escritor muy bien agradecido” que constantemente se lamenta de su condición solitaria y suspira ante las parejas que ve pasar por el parque; o con la situación de Fulán de *La paloma, el sótano y la torre*, cuya inteligencia es “estéril” si no hay una mujer que haga fructificar las cualidades de su razón.

el hombre abastece “su canto y su clamor”. En ambos textos, como puede advertirse, se sostiene que el hombre no solo se nutre de lo bueno del corazón, sino también de lo que en él es ausencia. Así, la apropiación del discurso religioso sirve para tejer sentidos textuales distintos. También es interesante observar en “El señor de palo” cómo la sentencia religiosa “No se mueve la hoja del árbol sin la voluntad de Dios” se utiliza como una imagen que evoca la condición del protagonista. El señor de palo compara su propia constitución con ese árbol y dice: “todas las hojas del árbol que soy yo, Dios las ha convertido en las hojas de una estatua de árbol”. Enseñada: “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” (p. 144). La sentencia que engloba el poder de Dios es involucrada en una tragedia personal. El Dios-electricidad que mueve el motor que echa a andar el mundo, el motor que hace mover los motores del mundo, lo ha abandonado: la sentencia se convierte en una manera personalísima del narrador de reprochar el abandono de Dios. Escepticismo, quizá. De tal modo, el uso religioso de la palabra se transforma en uso literario.

Hay otros intertextos en él que permiten observar cómo Hernández relee su tradición literaria. Encontramos, por ejemplo, la inclusión de una parte de la *Égloga* III de Garcilaso de la Vega. Dice el narrador: “Flérída, para mí dulce y sabrosa / más que la fruta del cercado ajeno” (p. 170), con ello ilustra el deseo por la mujer ajena, la de las hermosas piernas, esposa del garrotero, que lo llevó a perder las suyas en el accidente del tren. El narrador califica esta *égloga* como “una joya de la literatura” (p. 169). El fragmento de Garcilaso es el siguiente:

Flérída, para mí dulce y sabrosa
 más que la fruta del cercado ajeno,
 más blanca que la leche y más her-
 mosa
 qu'el prado por abril de flores lleno:
 si tú respondes pura y amorosa
 al verdadero amor de tu Tirreno,
 a mi majada arribarás primero
 qu'el cielo nos amuestre su lucero.
 (1998: 317)

También se incluye el famoso “Madrigal” de Gutierre de Cetina para compararlo con las piernas de la esposa del garrotero:

En verdad succulentas, en verdad románticas; ni
 más ni menos que una sopa de letras, con cuyas
 letras escribieron al servir la sopa un madri-
 gal. Un madrigal escrito con letras bizantinas
 de sopa de letras bien condimentada, ante, su-
 pongamos, un sujeto participante de estas dos
 naturalezas: la naturaleza sentimental de los
 poetas y la no menos sentimental naturaleza de
 los involuntarios ayunantes.

Ojos claros, serenos...
 ya que así me miráis, miradme al
 menos. (pp. 173-174)

La parte citada por el señor de palo corresponde a la primera y última líneas del madrigal señalado:

Ojos claros, serenos,
 si de un dulce mirar sois alabados,

¿por qué si me miráis, miráis airados?

Si quanto más piadosos,
más bellos parecéis á aquel que os
mira,
no me miréis con ira,
porque no parezcáis menos hermosos.

¡Ay, tormentosos rabiosos!
Ojos claros, serenos,
ya que así me miráis, miradme al menos. (Citado en Peña, 2004: 395)

El diálogo con la literatura española también se percibe en la alusión a una fábula de Cayetano Fernández y Cabello, escritor del siglo XIX. El señor de palo cuenta el primer desaire que le hace Adelina, la de las piernas hermosas, y menciona que mayor lección no pudo tener en la vida, por eso, desde entonces, “afianza bien los clavos”, ve que “no estén deshaciéndose las cuerdas” y hace “de tres vueltas los nudos”. No sea que se repita:

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. 177)

Esta parte corresponde a “El Testarudo” de las *Fábulas ascéticas en verso castellano y en variedad de metros* (1901) de Cayetano Fernández y Cabello. La reelaboración en el cuento de Hernández carece del sentido religioso primigenio, pues en el texto del autor español la fábula contiene una enseñanza religiosa. De hecho, las *Fábulas ascéticas* están inspiradas en la Biblia, particularmente en las parábolas.⁶ “El Testarudo”, como es común en las fábulas, contiene una moraleja, pero de tipo religioso, dedicada a los cristianos, y, probablemente, inspirada en el Evangelio según San Lucas; sentido textual, por supuesto, ausente en la reelaboración de Hernández. La fábula completa es la siguiente:

De noche, en un mal paso y sin lin-
terna,
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; más tornando a la aspe-
reza
partióse la cabeza
¡y muerto quedó allí!
Si a un cristiano su culpa se le absuel-

6 Fernández y Cabello comenta: “Creo que ni la más delicada conciencia podrá inquietarse por ver publicar fábulas de asuntos religiosos, cuando ese género de literatura se ha destinado siempre á enseñar grandes cosas, y cuando hasta el mismo celestial Maestro Jesucristo expuso y encerró en parábolas altísimas verdades de su soberana doctrina. Cier- to que las parábolas no son idénticamente fábulas, atendida la índole especial de estos poemas, pero les falta muy poco; y yo, de buen grado, hubiera hecho todas las del Evangelio otras tantas fábulas” (1901: XIX).

ve,
y al vicio vuelve y vuelve,
¿no le sucede así? (Fernández y Ca-
bello, 1901: 61).

Como se advierte, la apropiación de la tradición española produce nuevos sentidos y hay un desplazamiento de su significado original. Es muy evidente, por ejemplo, en la cita de “El Testarudo”. Pero también en los otros dos textos españoles, porque aunque siguen teniendo el mismo significado (la mirada airada de la mujer que ignora al amante, en el madrigal; y la mujer ajena deseada por el hombre, en la égloga de Garcilaso), adquieren un nuevo sentido porque se particularizan, es decir, la mirada airada de la mujer ajena es la mujer deseada por el señor de palo, Adelina.

Del mismo modo, hay alusiones a la tradición oral mexicana. Se menciona el cuento “Coyote y conejo”, una historia famosa de la oralidad zapoteca, propia de la tradición latinoamericana, adaptada por Andrés Henestrosa en *Los hombres que dispersó la danza* (2003).⁷ La mención se introduce a propósito de la imagen de la luna. En “El señor de palo” se dice que la luna es una mujer bien arreglada, que se disfraza de novia en las bodas y de muerta en los entierros. La referencia al cuento de Henestrosa tiene que ver con otro disfraz de la luna: si leemos este cuento, nos dice el narrador,

7 *Los hombres que dispersó la danza* fue publicado originalmente en 1929, tres años antes que “El señor de palo”. A Hernández y Henestrosa los unió la mutua admiración literaria y la amistad. Cuenta Marco Antonio Millán en su autobiografía (2009) que Henestrosa, siendo jefe del Departamento de Literatura de Publicaciones de Bellas Artes, invitó a Hernández a trabajar con él; por lo cual dejó la subdirección de la revista *América*.

nos la encontraremos como “un queso de Toluca caído en el estanque” (p. 180). En el relato de Henestrosa, el queso en la laguna es un ardid que usa el conejo para engañar al coyote, pues le dice que el agua es el suero del queso y debe tomarla para comérselo. El coyote engañado toma tanta agua que revienta (Henestrosa, 2003: 125-141). Este es otro ejemplo de la relación de la cuentística de Hernández con el cuento tradicional, sobre todo en su vertiente humorística.

Otro intertexto lo encontramos al final del cuento, cuando el narrador que emerge después de la muerte de Domingo señala que el silencio es el camino hacia la salvación, hacia la sabiduría. El narrador recurre a un católico y místico español, Miguel de Molinos (1628-1696), para sostener que el silencio de palabras, de pensamientos y de deseos es el camino, efectivamente, hacia la salvación y la sabiduría.

Molinos fundó el quietismo, una forma radical del misticismo que partía de la idea que la perfección reside en la pasividad y sometimiento del alma a Dios. Para alcanzar tal fin, la voluntad y las acciones, buenas o malas, son obstáculos.

¿Aspiración mística del señor de palo? Sí, pero quizá en un sentido profano: buscaba el autoconocimiento y no la unión con Dios. Al explorar su propia alma, sin embargo, el señor de palo encuentra el infinito, el misterio: “Mi ánima se parecía al espacio; profunda, sin orillas y vacía” (p. 177). Recuérdese que la palabra ‘mística’ proviene del griego *μυστικός* (*mystikós*), cuyo significado es “cerrar los ojos y cerrar la boca”, de donde procede, a su vez, “misterio” (Martín, 2002: 16).

De especial interés es la alusión de Domingo a Demócrito, como ya vimos. Condenado a la inmovilidad física, Domingo comparte con el pensador de Abdera una con-

signa que Nietzsche señaló como nuclear en la filosofía del presocrático: el pensamiento es movimiento, realidad,⁸ dado que el mundo de Domingo, paralítico, es animado mediante su pensamiento. En la alusión al filósofo se advierte otra vez la pertenencia de la cuentística de Hernández a la tradición literaria de la risa. Como don Quijote, Demócrito es otra de las figuras de Occidente asociadas a ella; su aparición nos recuerda que los héroes de Hernández, pese a ser creaciones únicas, producto de una poética individual, son mejor comprendidos si se contemplan sus lazos con esta tradición literaria.

ABSURDO

Una fuente más de la risa en esta cuentística es el absurdo. Chesterton decía que la idea que subyace en el absurdo es “la idea de la escapatoria, de la escapatoria a un mundo donde las cosas no están horriblemente fijadas en una eterna corrección” (2005: 359). Funciona este así como un elemento que hace girar la lógica de la vida y es, al mismo tiempo, liberador. Cuando se descubre el lado menos común de la vida, que irrumpe en la lógica cotidiana, el mundo se transforma en algo nunca pensado. En ese momento empieza ya a funcionar el absurdo para volatilizar las cosas, las ideas, para dar un nuevo sentido al ser de los hombres. Lo absurdo, extravagante e incoherente son fuentes del humor caracterizadas por la ruptura con el orden convencional. Chesterton también resalta esta relación entre absurdo y humor: “el hu-

8 El punto de partida de Demócrito —señala Nietzsche— son las afirmaciones de los eleatas. “Sólo que Demócrito parte de la realidad del movimiento, porque el pensamiento es movimiento [...]. ‘Hay movimiento, pues yo pienso; y el pensamiento tiene realidad.’” (2003: 145).

mor se origina en el excéntrico que no es del todo consciente de serlo, que es en parte la admisión de una incoherencia, pero que, a fin de cuentas, aporta una nueva belleza a la vida” (2005: 171). Los elementos incongruentes del absurdo pueden revelar una verdad, como Bajtín ya había señalado.

El personaje de “Tachas” muestra esa extravagancia absurda que Chesterton menciona. Distraído en clase, todos se ríen de él porque sabe varias definiciones del término “tachas”, pero no la que el maestro solicita. El estudiante piensa:

Yo no puedo hallar el chiste, pero teorizando, me parece que casi todo lo que es absurdo hace reír. Tal vez porque estamos en un mundo en que todo es absurdo, lo absurdo parece natural y lo natural parece absurdo. Y yo soy así, me parece natural ser como soy. Para los otros no, para los otros soy extravagante.

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 pajaritos no se caen. (p. 123)

Juárez es extraño porque su modo de ver las cosas rompe con lo cotidiano. El absurdo, por tanto, implica ser extravagante, estar fuera de tono, de lo ordinario, y en contra del sentido común. Visto así, el absurdo ha sido para la literatura uno de sus motores.⁹

9 Varios autores del siglo xx, por ejemplo, han elegido el absurdo como una propuesta estética: Franz Kafka, Albert Camus, Samuel Beckett, Jean-Paul Sartre, Eugène Ionesco; en la tradición hispanoamericana destacan, entre otros, Vicente Huidobro, Francisco Tario, Pedro Miret y

En “Un clavito en el aire” hay una franca burla hacia las pretensiones literarias —y aun filosóficas— de desentrañar temas profundos y serios, además de una defensa del estilo de su escritor. Su protagonista es un extravagante al que la gente considera fecundo, mas poco profundo. Por tal razón, quiere escribir una “historia sin límites” para demostrar su genio. Para lograrlo, antes debe definir el tiempo, y como ve que este es inquieto y se mueve de acá para allá, intenta amarrarlo a un clavito “macizo” clavado en la pared, pero siempre lo distrae un clavito que flota en el aire. Advierte que no podrá amarrarlo ni definirlo porque se mueve mucho, entonces decide correr tras él. El tiempo, algo que trasciende la inteligencia humana y cuya definición ha desvelado a los filósofos, se vuelve, en este cuento, un carrete de hilo, un vagabundo. De tal modo, el motivo del relato, apresar el tiempo, es, a todas luces, absurdo y humorístico.

La extravagancia también está presente en “El señor de palo”. En el último capítulo (en la edición de 1932 es evidente la división del cuento en capítulos), Domingo, el héroe, declara sorpresivamente: “En este capítulo no hablo ya. Y me importa un comino; ya he contado todo lo que quería contar” (p. 182). La voz narrativa la asume entonces un narrador que nos habla —en tercera persona— de Domingo, de su cansancio y su sorpresa de ir envejeciendo. En sus últimos días el propio Domingo, nos dice la voz narrativa, se consideraba “un lamentable y pequeño papel que el tiempo decolora y desvanece” (p. 183). Finalmente, “murió de viejo”. Luego, el narrador se sume en el silencio con la misma fórmula con la que Domingo sale del relato: “Y en este capítulo no hablo ya” (p. 183).

Lo absurdo y lo extravagante refuerzan el humor presente en los relatos de Hernández, pero también consolidan la perspectiva de sus personajes, su cuestionamiento sobre el orden convencional del mundo. Hacia dicho cuestionamiento se orientan, en general, las figuras y fuentes del humor hasta aquí revisadas.

CONVERSACIONES CON EL LECTOR

La obra literaria encuentra en el otro, en el lector, su complementariedad: “sin lector que lo acompañe, no hay acto configurador en el texto; y sin lector que se lo apropie, no hay mundo desplegado delante del texto”, señala Paul Ricoeur (1996: 875). Así, la voz del texto literario encuentra su sentido pleno en el otro. En los textos de Hernández continuamente se interpela al otro, lúdicamente, en un tono conversacional.

En “Un gran escritor muy bien agradecido” estas alusiones organizan la atmósfera y el ritmo narrativo. El narrador emprende desde la “introducción” un diálogo con el lector de matices humorísticos. Es notoria la recurrencia al absurdo para destruir las nociones temporales de su potencial escucha, lo cual, a su vez, tiene una profunda relación con la forma en que Hernández presenta los elementos del cuento tradicional.

El narrador no comienza su historia con la fórmula “Había una vez...”, pero tampoco la ancla a un tiempo específico: “Ni asentaré el año de la fecha, porque una fecha... bueno, supongamos el año de 1924. El año de 1924 no es el año de 1924, ¿se entiende?” (p. 133). Reta al lector para provocar su desconcierto, pero enseguida busca introducirlo en su propia perspectiva y le hace ver que no hay un origen que

permita fijar la cuenta del tiempo, sino un retroceso infinito: “Antes del año de 1923 fue el año de 1922. Así desandando hasta llegar al día primero del año 1º [sic]” (p. 133).

Luego, como para comprobar si el lector ha captado su argumento, le pregunta: qué día era antes de la una de la mañana del año 1.º. El narrador anticipa la respuesta del interlocutor: “Bien, ya oigo que usted dice: —Hoy comienza la nueva era, anoche se acabó la era pasada” (p. 133). Y entonces finge impacientarse por su escasa habilidad para deshacerse de la lógica cotidiana, que no le permite ver lo obvio: “¡Qué tonto es usted! Siento por usted una profunda compasión. Casi siempre permanece en silencio, y cuando de milagro se le ocurre algo, suelta usted un disparate. El argumento que usa no sirve de nada. Con las eras, claro está, pasa igual que con los años” (p. 133), es decir, es imposible llegar al origen, con solo intentarlo el lector se quedará atrapado en una cuenta infinita que superará su capacidad de raciocinio. Una vez deshechas las convenciones temporales del lector se comprende que la afirmación que parecía absurda —“1924 no es el año de 1924”— tiene una lógica. Y se comprende también que si no hay un origen a partir del que se puedan empezar a contar las fechas, no tiene caso fijar una. Rota la lógica del mundo cotidiano, al narrador le parece conveniente empezar el relato: “Ahora viene el cuento”, advierte.

No obstante, este “conversador” no conoce todo de su personaje. No sabe, por ejemplo, por qué Jacinto José escribe versos tristes ni la finalidad de su nacimiento, “porque nadie se ocupó de investigar sus cosas” (p. 134). Distinto hubiera sido —dice— “si en vez de ser un pobre diablo, hubiera sido Napoleón o un hueso de tetrabelodonte” (p. 134). Entonces, ¿cómo sabe el narrador de los acontecimientos sucedidos a

Jacinto José? Pronto parece descubrírsenos que va creando mientras cuenta; que se trata de una creación compartida con el lector, su interlocutor y al que constantemente interpela. Su desinformación es, así, una estrategia para propiciar esa atmósfera de narrativa conversacional.

Otro rasgo conversacional es la petición constante de recordar elementos ya contados. Por ejemplo, cuando pide “no olvidar que se trata de un muchacho de malas condiciones” (p. 135) o nos reitera por qué Jacinto José no tiene para pagarle a la portera. Con un tono retador pero humorístico, el narrador especula sobre la edad de su virtual escucha:

Usted debe ya tener 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. (p. 139)

Otras veces el narrador pide al lector que comparta su punto de vista sobre la literatura, como cuando compara los versos del protagonista con los de Manuel Acuña. Para el narrador, entre los versos de Jacinto José y los del conocido poeta romántico no hay mucha diferencia; incluso los de este pueden ser superiores, comenta. Por supuesto, no responde por qué se valoran más los poemas de Acuña (burla del narrador a este poeta) que los del gran escritor; y deja al lector con la interrogante: “Como notará el lector, estos versos [los de Jacinto José] son correctos, medidos; sin embargo, pasaron inadvertidos. Entretanto, otro jovencito,

don Manuel Acuña, pasaba por un grande poeta. —¿A qué se debe esto?” (p. 136)

En “Santa Teresa” el narrador-escritor conversacional decide dormirse e invita a su lector a hacer lo mismo. Poco antes, sin embargo, abre un libro sobre la vida de Santa Teresa y dice a su interlocutor: “Antes dije: Vamos a dormir. Ahora digo: ¿Usted gusta? Vamos a leer” (p. 127). Esta invitación marca el compás lúdico del cuento.

En “Incompañía” asimismo el tono conversacional del protagonista-narrador, que, recordémoslo, ahí también se asume como el escritor del relato, está plenamente consciente de que la historia que cuenta será leída; que el objetivo de su escritura es distraer y “hacer menos graves” los días de su interlocutor.

“Incompañía” es un “diálogo” en ausencia, un soliloquio con puentes hacia el lector. En él se evidencia la distinción de Ricœur de que el lector no puede ser interlocutor del escritor, ni el autor puede sustituir con sus actos, gestos o discursos la voz del texto. El texto, como intersticio mediador, les brinda la posibilidad de comunicación, abre la posibilidad de ese diálogo. Se lee en ausencia del escritor y se escribe en ausencia del lector. El texto oculta a quien lee y a quien escribe. El lector no puede acceder al sí mismo del escritor a través de la lectura ni viceversa. No obstante, algo cambia y se transforma en nosotros al concluir la lectura de un relato; se tiene la impresión de que uno, el yo, ya no es idéntico al yo anterior a la lectura, de que ha accedido más a uno mismo a través del conocimiento del otro, el que habita el relato (Ricœur, 1999: 223-227).

En “Un clavito en el aire” su narrador menciona el nombre de su interlocutor. El extravagante escritor que protagoniza y narra el cuento se refiere a él con su nombre y el

posesivo “mío”: “Severo mío”, “Severiano mío”, tal vez parodiando la forma en que los escritores decimonónicos solían utilizar ese pronombre en los proemios de sus obras; otras veces usa el pronombre “tú”: “Tú mismo lo verás”. El narrador insiste tanto en reafirmar la presencia de su interlocutor, que vuelve sospechosa su existencia: “Piénsalo detenidamente. ¿Me oyes?”, “La puerta, ¿no se te ha olvidado?, la puerta es de palo barato” (p. 189). Pero la voz de ese otro al que se dirige nunca se escucha, acaso porque la interlocución con ese personaje sea en realidad un juego de espejos con el lector.

Este rasgo, la inclusión de un interlocutor anónimo, da frescura a la materia narrativa de “Un clavito en el aire”, porque avanzamos junto con el narrador sobre angostos caminos para saber si será capaz de escribir la prometida historia sin límites (visto así, el propio lector puede ser Severo o Severiano). Asoma en la historia contada la intención del narrador-escritor para crear un relato compartido que incluye el *nosotros* de manera lúdica.

También en “El señor de palo” la palabra de Domingo apela, desde el inicio, a un lector potencial, a alguien que compartirá su historia. De ahí su ritmo y tono casi orales. Domingo sabe que su palabra, aun en el silencio, será “escuchada” y que, a fin de cuentas, inmóvil como está, ello le dará existencia. Las apelaciones al lector, como en otros cuentos, mantienen el tono humorístico; el narrador rompe con la formalidad de algunos cuentistas del siglo XIX mexicano, narrativa en la cual se utilizaban formas respetuosas y grandilocuentes para referirse al lector (“carísimo lector”, “respetable lector”, “inteligente lector”). El narrador, en cambio, da pistas falsas a quien lee; pone trampas para que el lector haga suposiciones y luego dialoga con él, no de forma “respetuosa”, sino lúdica y hasta “irrespetuosamente”.

Veamos algunos ejemplos. Una vez que Domingo señala que ha tomado el tren para buscar su destino, nos dice que “todo estaba en silencio” (p. 159). Claro, señala, hay ruidos. Pero “este silencio es muy notable, no se puede pasar” (p. 159). Se coloca entonces en el lugar de los lectores y se cuestiona: “Pero señor, dirá quien haya tenido la gracia de leer hasta este punto, ¿cómo es posible un silencio como éste de que usted nos habla, si venía en un tren?” (p. 159) La respuesta de Domingo al “torpe lector” que “interrumpe” la narración inicia con una fórmula literaria común y luego da una vuelta de tuerca:

Carísimo lector, la tuya es una observación inofensiva, nada tiene que ver con el asunto general. Sin embargo, me juzgo en el deber de confesarte que yo he dado lugar a que la hicieras y que podría haberla evitado, diciéndote desde un principio que soy sordo del oído derecho.

De paso te suplico que procures no hacerme más observaciones, y para evitar que me hagas otra, que ya la veo venir sobre mí con sus caballos, aclararé de nuevo un punto oscuro... y que esta aclaración sea la postrera, porque si seguimos de este modo corremos riesgo de ir a acabar a la otra vida.

[...]

La aclaración que señalé como postrera es, que aunque soy sordo únicamente del oído derecho, no oía absolutamente nada, porque sobre el izquierdo me caía el sombrero que era como una oreja de elefante. (pp. 159-160)

El señor de palo piensa en lo que pueden pensar de él los otros. Por eso, en este diálogo del narrador con el lector, el primero parece imponer sus condiciones sobre el segundo, aunque estas están más cerca del juego que de un monologismo cerrado, del diálogo, de compartir el acto de creación literaria. Así, por ejemplo, al hablar de la aguja de agua, el narrador dice que esta adoptó “la forma de una boca risueña, en vez de curvarse con los extremos hacia abajo como haría la boca de, por ejemplo, usted, si un día de tantos le dieran con la puerta en las narices” (p. 168).

En “Unos cuantos tomates en una repisita” se advierte al lector: “Serenín se encuentra enamorado” (p. 206), si el lector lo cree conveniente, bastará con que leamos esa línea para conocer la historia completa. Se nos invita, entonces, a adoptar dos posturas ante el cuento: abandonar la lectura en la línea donde se dice por qué Serenín, siendo miedoso como es, vive en una vecindad a punto de derrumbarse, o seguir el hilo de la narración.

Gracias a estas estrategias narrativas se aprecian en los cuentos de Hernández las huellas de la oralidad propias del género. En Hernández se aprecia cómo el tono oral, conversacional, brinda unidad artística a sus relatos, organiza la realidad, el caos, según un sentido y un ambiente que permite al lector introducirse con familiaridad en ese mundo, incluso cuando destruye sus convenciones; por eso este tono se constituye como un elemento más, muy importante, de su poética y rebasa la condición de mero artificio o técnica literaria.

LA ESCRITURA REFLEJADA

En la cuentística de Efrén Hernández hay una centralidad de los procesos de la conciencia de los narradores y los personajes, y algunos de ellos se asumen como escritores. Por eso muchas veces la palabra contada se torna materia temática. Surge entonces un tipo de autorreferencialidad: la escritura viéndose a sí misma o la palabra dialogando consigo y sobre sí misma.

En algunos casos, esa reflexión del escritor sobre su propia escritura o sobre la materia de su oficio, la palabra, tiene un tono pesimista. El narrador, consciente de su sistema digresivo, se desalienta, se frustra por saber que se le ha escapado un poco el cuento de las manos; o bien desconfía de la capacidad expresiva del lenguaje, cuestionándolo. Otras veces la reflexión sobre la propia escritura adquiere un tono lúdico, humorístico. Veamos algunos casos.

En “Un escritor muy bien agradecido” el narrador comenta sobre la forma en que su cuento está organizado. Nos dice que en la progresión de su historia ha omitido el nombre del “gran escritor” al que se refiere, pues lo ha ido identificando con el pronombre “él” y no ha dicho cómo se llama:

Nosotros hemos seguido en su peregrinación a un desconocido, no se nos ha ocultado uno solo de sus pasos, sus pensamientos han sido contados minuciosamente. Sin embargo, no sabemos aún cómo se llama; ni si es alemán o mexicano, o siriolibánes, o cafre, ni si su familia es honorable. Datos que son interesantes para deducir si es conveniente incluirlo en el círculo de nuestros amigos. (pp. 140-141)

El nombre finalmente se menciona, solo que el narrador ignora su apellido paterno completo: “Jacinto José Pedro Riva de quién sabe qué, tal vez Rivadeneira”. Es un narrador que no conoce del todo a su personaje, o que simula no conocerlo. Consciente de sí mismo y de su escritura, expone su experiencia como “cuentista” y no esconde su sinceridad (“Yo soy, ante todo, muy sincero”) al decirnos que ya se ha cansado de ir relatando sucesos nocturnos, es consciente también de que una noche fijada en la ficción puede resultar infinita; o bien: que una noche como la que vive Jacinto José, afuera de su casa, hambriento y sin abrigo, es eterna:

¿No iría siendo ya tiempo de que amaneciera?
[...]

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.

No hay novedad ninguna, todavía la negra noche tiende su estrellado manto sobre la dormida tierra. (pp. 149-150)

En “Unos cuantos tomates en una repisita” el narrador desconfía del lenguaje que sirve de vehículo a su pensamiento:

Esta palabra, *cielo*, es nada más una armazón, un garabato seco, para usarlo cuando no se halla otro en que quepa lo que quiere decirse. Esto es, en efecto, algo inefable, algo infinito, azul,

dulce, dichoso sin medida. No existe la palabra,
no existe el pensamiento, no existe la ternura
ni el dolor bastante largo para poder tocar la
cuenca de este techo sin techo que nos cubre.
(p. 214)

El lenguaje, sugiere el narrador, mata al fijar el mundo: su movimiento, su caos, su naturaleza amorfa. Por eso, usa varios adjetivos para “rellenar” la palabra cielo: “infinito”, “azul”, “dulce”, “dichoso sin medida”, porque sabe que ella misma no dice lo que los sentidos captan. Más aún: la palabra por sí sola carece de sentido: “He aquí otra palabra semejante, otra palabra igualmente vaga, inmensa, irrellenable: espíritu. ¿Qué quiere decir espíritu? Unos están seguros de tener espíritu, otros tienen determinadas dudas, otros no creen en esas cosas, otros les tienen miedo a los espíritus” (p. 215).

Notemos que al final de la cita el narrador intercala el humor (“otros les tienen miedo a los espíritus”) para evitar la solemnidad. Hay la intención de señalar quizá que el hombre se vuelca hacia el lenguaje para tratar de decir lo inefable. Las palabras, dice, son “pálidas sombras, débiles ecos impotentes” (p. 165); un intento de aprehender el mundo en su caos y amorfidad, de dar sentido a su propia existencia:

Palabras solas son, palabras muy distantes, palabras que sólo usamos a fin de imaginar que no rompemos la aparente concatenación de nuestro ser, a fin de no enfrentarnos con la angustia de admitir que estamos rotos, palabras que sólo sirven para llenar con algo los abismos que vigilan, sedientos, en nuestro corazón, los puentes que nos faltan para poder ligar los tramos que

no hallamos del camino hacia nosotros mismos,
las vacantes en sombra de nuestra existencia, los
vanos o desvanes que no tienen identidad preci-
sa y pueden contener cien mil, pero imprecisas.
(p. 214)

La vida es inefable, acepta el narrador, pero en el movimiento que va del pensamiento al lenguaje algo de la propia naturaleza del hombre se nos descubre. El narrador de Hernández no da respuestas. Trata de imitar (pero no en el sentido aristoteliano) el ritmo caótico del mundo, su naturaleza amorfa. Solo entonces se revela algo del hombre y del mundo, no en la historia de un país colapsado por el asesinato del presidente electo, elemento contextual de “Unos cuantos tomates en una repisita”, sino en la mínima tragedia amorosa de Serenín.

Domingo también reflexiona constantemente acerca de su propia escritura. En ocasiones su disertación es lúdica, por ejemplo, cuando el garrotero le muestra una foto donde aparece su esposa enseñando las piernas, y él suelta una serie de expresiones de admiración por las portentosas piernas de Adelina, pero enseguida las analiza y explica el tono de su admiración:

¡Vuélvete, laringe mía, polvo y ceniza! ¡Enmudezca mi lengua para siempre! ¡Ensordecad, oídos! Las palabras sólo son pálidas sombras, débiles ecos impotentes.

Esta figura que consiste en dirigirse a cosas inconscientes o a monitos de palo, se denomina apóstrofe, es buena para indicar que el narrador se ha conmovido extraordinariamente. Y para

que ahora lo sepáis de mí, he puesto bajo admiraciones ortográficas los órganos receptores y emisores del lenguaje. Hecho que me pareció oportuno, porque [...] motivos de asombro de esta calidad sólo nos es dado contemplarlos cada dos o tres mil años. (pp. 165-166)

Esta aclaración pone de manifiesto el uso tradicional de ciertas expresiones y la convencionalidad literaria a la que se deben y la vuelven, al mismo tiempo, menos grave: la poética de la ligereza y de la plena autoconciencia de la escritura queda manifiesta en este narrador.

Otras veces, el narrador explica por qué su escritura es decadente: “mientras iba redactando este capítulo me sentía perdido en tierra extraña, minero o de una mina estéril o infamiliar y no entendida” (p. 162). Pero está consciente de que solo en la palabra escrita su pensamiento tomará forma: “Veo con sorpresa que la dicción ha ido ajustándose al asunto, que la transcripción oral de mi confusa idea toma cuerpo en la substancia incorporal del verbo. Sabemos ya de la voluta más leve de mi fantasía, no todo, pero mucho más de lo que yo, en principio, pensé poder decir” (p. 168).

Cuando “El señor de palo” envejece su escritura también. Entonces la compara con un río, un río-escritura también envejecido, que ha perdido, aparentemente, su poder de expresión, y se vuelve un río salido de cauce, un techo lleno de goteras:

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 esta mía se me figura un río salido de su cauce. Malísimo negocio; ya no se puede distinguir de una laguna, ya no se sabe adónde el río irá a parar [...]. 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. (p. 178)

Una escritura-río-envejecido comparable también con una mona de trapo: “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 agudos ángulos que el cirquero más plegadizo de esta especie, y no obstante, mis aplausos los dejo para el circo”. (p. 178)

No obstante que la escritura de “El señor de palo” se ha vuelto tan vieja como quien la realiza, el narrador se aferra a ella precisamente para liberarse de su propia circunstancia, para relatar su historia; la historia de un hombre totalmente abandonado de la “mano de Dios” y cuya fuerza y sostén radican precisamente en la palabra contada: “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 de la vida que oprime más de lo que puede soportar un hombre” (p. 178).

Puede advertirse en estos ejemplos que la narrativa hermandeana huye de los lugares comunes, de los centros, su sitio seguro es el margen, los márgenes; es una propuesta ficcional basada en la fragmentariedad, en la digresión como eje narrativo y en la autoreferencialidad de la escritura. En esta cuentística se aprecia la diversidad de estrategias discursivas y de ecos intertextuales que sorprenden al lector tras cada página, porque su intimismo (este monólogo ensimismado) es, en realidad, una apertura artística, ética, hacia el lector.

En suma, la originalidad de Efrén Hernández es indiscutible. Su obra puede considerarse, como señaló Brushwood, como un puente entre la vanguardia y la modernidad en la literatura mexicana del siglo xx; se trata de un autor que se revela como un claro antecesor, revolucionario, de la llamada “generación de medio siglo”, la de Juan Vicente Melo, Juan García Ponce, Sergio Pitol, Inés Arredondo, José Emilio Pacheco, Salvador Elizondo y Vicente Leñero.

Pese a la incomprensión de algunos de sus pares y al desdén de la crítica literaria hasta bien entrada la década de los sesenta del siglo xx, algunos autores de esta generación de medio siglo lo leyeron, aunque tarde. En 2006 Elizondo, autor de “El grafógrafo”, dijo a un periodista de *La Jornada*: “Últimamente he hecho un descubrimiento portentoso [...] Efrén Hernández, ¿lo conoce? No, nadie lo conoce, es equiparable a Rulfo; otro género, pero es un gran escritor”.

*Efrén Hernández era capaz
de orientar rumbos litera-
rios, encender palabras y
pensamientos.*

DOLORES CASTRO

UN GRAN ESCRITOR MUY BIEN AGRADECIDO

En este ensayo he intentado mostrar que en la cuentística de Efrén Hernández priva la perspectiva narrativa de un hombre interior inseparable del humor y la digresión que adopta la forma del distraído, el niño o ingenuo y el paria o marginado (incluido en esta el escritor fracasado). Las anteriores son variaciones del tonto, la gran figura de la risa, un ingrediente vital en los relatos del guanajuatense. Además de esas figuras, los tonos y giros de la risa se relacionan con el humor y lo cómico, con el absurdo, con la parodia desacralizadora, así como con una intertextualidad con la literatura de la risa (las alusiones al *Quijote* son un ejemplo). El humor se advierte también en su estructura metanarrativa, en el tono conversacional con el que se interpela al lector.

La risa determina, en buena medida, la forma de esta narrativa, la configuración de sus temáticas y personajes. Inseparable de su visión del mundo, a través de ella se disuelve, trastoca y subvierte la axiología imperante y los discursos que la sostienen, en los que el orden de las cosas se da por sentado: ¿a quién le importa que los pajaritos dormidos no se caigan de los árboles?, lo natural sería que cayeran, dice Hernández en un giro humorístico en el que sigue a Gómez de la Serna, solo para explicarnos que nuestros discursos

están hechos, que damos demasiadas cosas por sentadas y, de esta manera, somos incapaces de abrirnos a *lo que es*. Hernández, lógicamente, es un autor que privilegia el ser y la manera en que este se arraiga en lo nimio, lo cotidiano, lo intrascendente.

Al mismo tiempo, pareciera decirnos esta narrativa que somos incapaces de encontrar lo sustancial si lo buscamos en los acontecimientos trascendentes y en los grandes relatos, y que de ninguna manera lo hallaremos si somos gente importante, ocupada en asuntos igualmente importantes. Sus héroes, humorísticos, son hombres interiores cuyo universo es lo nimio; opuestos a ese hombre moderno, exterior, extrovertido, que todo lo mide y para el que el tiempo es oro. En la cuentística hernandean a el humor es poética narrativa y estética que configura al hombre interior.

Hay asimismo en sus cuentos una perspectiva autoral que privilegia el mundo interior de los héroes, el arte de contemplar, imaginar y soñar en el que se revela la trascendencia de lo nimio. Todo esto, sin embargo, con la plena conciencia de que habitan un mundo adverso en el que resultan ridículos, incluso patéticos. Pero el autor asume esa contradicción, pues tanto él, como sus personajes, son capaces de ver, en su recogimiento, verdades que no ve el hombre exterior, quien, ante sus ojos, resulta tan cómico como sus personajes pues, sin darse cuenta, es habitante también de un mundo absurdo.

En “Tachas” se dice respecto de que los pajaritos dormidos no se caen de los árboles: “Tal vez porque estamos en un mundo en que todo es absurdo, lo absurdo parece natural y lo natural parece absurdo”. Esta reflexión es la declaración de fe de Hernández. Su intención autoral es, quizá, la de denunciar el absurdo del mundo, cuestionar el orden natural

de las cosas, como suele ocurrir en la literatura de la risa (a la que pertenecen, entre otros, Cervantes y Jarry, grandes precursores de la vanguardia).

Ese cuestionamiento del mundo puede verse claramente en “Don Juan de las Pitias habla de la humildad”, donde se manifiesta una defensa del *ser* que se opone al privilegio del *parecer* imperante en el mundo. Si nos dieran a escoger entre el ser y el parecer, dice el narrador, escogeríamos el parecer.

Estos narradores y héroes son tontos sabios capaces de correr el velo de las apariencias y ver que el emperador va desnudo, que los discursos que modelan nuestra realidad son convenciones de cuyas restricciones podemos quizá reírnos. El mismo Hernández lo hizo con la narrativa de su época: rompió con el realismo a golpe de digresiones e interpelaciones metanarrativas, humorísticas.

Si bien Hernández rechazaba ser un escritor vanguardista, es innegable que es un escritor de *ruptura*. Es difícil renunciar a clasificarlo en un movimiento estético cuyo concepto clave es la ruptura, sobre todo cuando en esa ruptura la risa, el humor, el absurdo jugaron un papel tan relevante como el que tiene en su cuentística. Hay más coincidencias entre su narrativa y los procedimientos de la vanguardia: la desacralización del acto creativo literario, la autorreferencialidad, la presencia del monólogo interior y la exploración poética de temas y personajes, entre otros. No es el objetivo de este ensayo definir si Efrén Hernández es o no vanguardista, basta con señalar las coincidencias. Otra más es la vuelta de la vanguardia a una tradición literaria no contemplada por el realismo. Hernández, como los de la generación del 27, fue lector del Siglo de Oro español. Quizá por ello fue un escritor de ruptura, un vanguardista atípico: sin grupo,

original, u “originario”, como alguna vez dijo Martín Hernández, su hijo. Desde mi perspectiva, se trata de un gran escritor, originalísimo —extravagante para algunos—, que, hasta recientes años, aún estaba al margen del canon literario mexicano, cuando, resulta evidente, debería ocupar en él un lugar central.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVES BARAJAS, Pascual, "Vida, consagración y ausencia de Efrén Hernández". *El Universal* (2 de marzo, 1958), México.
- ACHUGAR, Hugo, "El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana" en VERANI, Hugo J., *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996, pp. 7-40.
- ACUÑA GONZÁLEZ, Elvira, *Índices de América*. Revista Antológica. Universidad Iberoamericana, México, 2000. [Tesis de Licenciatura]
- AIRA, César, *Diccionario de autores latinoamericanos*. Emecé/Ada Korn, Buenos Aires, 2001.
- ALCÁNTARA POHLS, Juan Francisco Javier de, *Efrén Hernández y los problemas de la imaginación*. Universidad Iberoamericana, México, 1993. [Tesis de Licenciatura]
- AMAT, Nuria, *Juan Rulfo, el arte del silencio*. Omega, Barcelona, 2003.
- ANÓNIMO, "El 'Tachas' escribe un asunto para Cantinflas". *Prensa Gráfica* (21 de mayo, 1949), México.
- , "Cantinflas tiene a su alcance el argumentista que necesitaba". *Ovaciones* (1 de febrero, 1950), México.

- BAJTÍN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza, Madrid, 1987.
- , *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Taurus, Madrid, 1989.
- , *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *El cuento español en el siglo XIX*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1949.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis, *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. Montesinos, Barcelona, 2002.
- , “Bosquejo de una estética del cuento folclórico”, *Revista de literaturas populares*, año v, núm. 2, (julio-diciembre, 2005), pp. 245-269.
- , *Anatomía de la risa*. Ediciones Sin Nombre/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología/Universidad de Sonora, México, 2011.
- BERDEJA ACEVEDO, Juan Manuel, *Efrén Hernández o el arte de la digresión*. Universidad de Guanajuato/Ediciones del Lirio, México, 2019.
- y OSORNO, Julián, *Mirar no es como ver. Ensayos críticos sobre la obra de Efrén Hernández*. Universidad Autónoma de Querétaro, México, 2018.
- , “El ojo microscópico: la relevancia de lo nimio y lo mínimo en el arte narrativo, pictórico y guiñol pos-revolucionario”, en *Cuadernos de literatura*, vol. 23, núm. 43, enero-junio, 2018, pp. 146-170.
- BERGSON, Henry, *La risa*. Porrúa, México, 1999.
- BONIFAZ NUÑO, Alberto, “El cuentista Efrén Hernández”. *Novedades* (23 de marzo, 1952), México, 3 pp.

- BOSQUE LASTRA, Teresa, *La obra de Efrén Hernández*. Universidad Iberoamericana, México, 1963. [Tesis de Maestría]
- BRETÓN, André, *Manifiestos del surrealismo*. Terramar, Buenos Aires, 2006.
- , TROTSKI, León *et al.*, *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*. Siglo XXI, México, 2019.
- BRUSHWOOD, John, “Efrén Hernández y la innovación narrativa”, *Nuevo Texto Crítico*, año I, núm. 1, (primer semestre, 1988), pp. 85-95.
- BUBNOVA, Tatiana, “La poesía de Efrén Hernández: visión autoscópica de la vida y la experiencia espiritual”, en *Acta poética*, vol. 35, núm. 2, México, julio-diciembre, 2014, pp. 83-96.
- BURGOS, Fernando, *El cuento hispanoamericano en el siglo XX*. Castalia, Madrid, 1997.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*. Kapelusz, Buenos Aires, 1964.
- CARBALLO, Emmanuel, “Prólogo” a *El cuento mexicano del siglo XX*. Empresas Editoriales, México, 1964, pp. 57-58.
- , “Efrén Hernández, prosista ingenioso, poderoso y sustancioso”. *Unomásuno* (16 de marzo, 1985), México, 4 pp.
- , “Efrén Hernández, uno de los seis grandes cuentistas del siglo XX mexicano”. *Unomásuno* (9 de agosto, 1995), México.
- , “Efrén Hernández, el cuentista más extraño del siglo XX”. *El Universal* (24 de febrero, 2004), México.
- CASTELLANOS, Rosario, “Efrén Hernández: Un mundo alucinante”, en MEJÍA, Eduardo, *Obras II. Poesía, teatro y ensayo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1998, pp. 472-474.

- , “La obra de Efrén Hernández”, en REYES, Andrea, *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2004, pp. 189-192.
- CASTILLO DÍAZ, Jairo Francisco, *Una aproximación a la cuentística de Efrén Hernández*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996. [Tesis de Licenciatura]
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*. Instituto Cervantes/Crítica, Barcelona, 1999.
- CHAPLIN, Charles, “De qué ríe la gente”, en FRAGA, Jorge, *El arte de Chaplin*. Arte y Literatura, La Habana, 1989, pp. 1-10.
- CHESTERTON, G. K., *Correr tras el propio sombrero (y otros ensayos)*. Acantilado, Barcelona, 2005.
- CHUMACERO, Alí. *Los momentos críticos*. Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- COLINA, José de la, “‘Tachas’ Efrén, en sus cien”, en *Personeo (del siglo xx mexicano)*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 2005, pp. 37-41.
- DE LA CRUZ DE LA ROSA, Nayeli, La paloma, el sótano y la torre de Efrén Hernández. *El espacio como dialéctica del cielo y la tierra*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2014. [Tesis de Maestría]
- DOMÍNGUEZ, Juan Carlos, “A las dos en punto de la tarde. Entrevista a Elizondo”. *La Jornada semanal* (27 de agosto, 2006), México.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo xx*, tomo I. Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- ECHEVERRÍA, Bolívar, “De la academia a la bohemia y más allá”, *Theoría. Revista del Colegio de Filosofía*, núm. 19, (junio, 2009), pp. 47-60.

- EMAR, Juan, *Diez*. Ercilla, Santiago, 1937.
- FERNÁNDEZ, Macedonio, *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*, *Obras completas*, vol. 4. Corregidor, Buenos Aires, 2004.
- , *Relato, cuentos, poemas y misceláneas*, *Obras completas*, vol. 7. Corregidor, Buenos Aires, 2004.
- FERNÁNDEZ Y CABELLO, Cayetano, *Fábulas ascéticas en verso castellano y en variedad de metros*. Librería de Gregorio del Amo, Madrid, 1901.
- FRANCO BAGNOULS, Lourdes, “El caso de Efrén Hernández: coincidencia y disidencia de un poeta mexicano frente a la mística de los Siglos de Oro”, en AMEZCUA, José; ESCALANTE, Evodio *et al.*, *Homenaje a Margit Frenk*. Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1989, pp. 211-216.
- , *Bosquejos*. Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas/Centro de Estudios Literarios, México, 1995.
- , *Voces recuperadas. Narrativa mexicana fuera del canon (1925-1950)*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008.
- GARCÍA BONILLA, Roberto, *Un tiempo suspendido. Cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2008.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Greguerías*. Castalia, Madrid, 1994.
- GONZÁLEZ IBARRA, Eduardo, *Cerrazón sobre Efrén Hernández (documental harto doliente)*. Canal 22/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2016.
- GONZÁLEZ OSORNO, José Julián, *Razones de Eros: La paloma, el sótano y la torre de Efrén Hernández*. Uni-

- versidad Veracruzana/Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Jalapa, 2007. [Tesis de Maestría]
- , “Efrén Hernández a tres voces”, *Texto Crítico*, Nueva Época, año XII, núm. 24, (ene-jun, 2009), pp. 139-145.
- GORDON, Samuel y RODRÍGUEZ, Fernando, “Cartas de Rosario Castellanos a Efrén Hernández”, *Literatura Mexicana*, vol. 7, núm. 1, 1996, pp. 181-213.
- GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, María, *Don Juan Manuel y los cuentos medievales*. Instituto Escuela-Junta para la ampliación de estudios, Madrid, 1936.
- GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J., *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos, Barcelona, 1990.
- 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.
- HARMON, Mary M., *Efrén Hernández, A poet discovered*. University and College Press of Mississippi, Hattiesburg, 1972.
- HENESTROSA, Andrés, “Conejo y coyote”, en *Los hombres que dispersó la danza*. Porrúa, México, 2003, pp. 125-141.
- HERNÁNDEZ, Efrén, *Tachas*. Secretaría de Educación Pública, México, 1928.
- , *El señor de palo*. Acento, México, 1932.
- , “Trabajos de amor perdidos” [fragmento de novela], en *Letras de México*, año V, vol. 3, núm. 7, México (15 de julio, 1941).
- , “Presentación a Juan Rulfo, ‘La cuesta de las comadres’”, en *América* (29 de febrero, 1948), Nº 55, pp. 31-38.

- , *La paloma, el sótano y la torre*. Secretaría de Educación Pública, México, 1949.
- , “Trabajos de amor” [fragmento de un cuento corto]. *Boletín Cultural Mexicano*, núm. 5, México (mayo, 1952).
- , *Efrén Hernández, sus mejores cuentos*. Novaro, México, 1956.
- , “Dos líneas sobre el cuento”, en *Bellas Artes*, año II, núm. 5, enero-febrero, México, 1957.
- , *Obras*. Fondo de Cultura Económica, México, 1965.
- , *Tachas y otros cuentos*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002.
- , *Obras completas*. Fondo de Cultura Económica, México, vol. 1, 2007.
- , *Obras completas*. Fondo de Cultura Económica, México, vol. 2, 2012.
- HERNÁNDEZ, Felisberto, “El vapor”, en *La cara de Ana*. Ed. de dominio público, 1930, pp. 20.
- HITA, Arcipreste de, *Libro de buen amor*. Castalia, Madrid, 1993.
- HOCHBERG, Elizabeth, *La écfrasis en los cuentos de Efrén Hernández*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012. [Tesis de maestría]
- , “Más que ‘pálidas sombras’: nuevas posibilidades ecfrásticas en la narrativa de Efrén Hernández”, *Perífrasis*, vol. 4, núm. 7, enero-junio, 2013, pp. 69-84.
- , “Efrén Hernández y las preocupaciones interartísticas de la vanguardia mexicana”, *Revista Liberia* 1, 2013, pp. 1-43.
- HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens*. Alianza editorial, Madrid, 2000.

- INCLÁN, Federico S., "Carta a un amigo ausente", en *América. Revista Antológica, Época Nueva*, núm. 73, sep-oct, 1959.
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio, *Letras mexicanas en el siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- JUAN MANUEL, Don, *El conde Lucanor o Libro de los ejemplos del conde de Lucanor et de Patronio*. Castalia, Madrid, 2003.
- KRISTEVA, Julia, "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", en NAVARRO, Desiderio, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana, 1997, pp. 1-24.
- La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo testamento. Sociedades Bíblicas Unidas, Corea, 2000.
- Lazarillo de Tormes. Cátedra, Madrid, 2005.
- LEAL, Luis, "La Revolución Mexicana y el Cuento", en CARBALLO, Manuel; ESCALANTE, Evodio *et al.*, *Paquete: Cuento (La ficción en México)*. Universidad Autónoma de Tlaxcala/Universidad Autónoma de Puebla/Instituto Nacional de Bellas Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Tlaxcala, 1990, pp. 93-117.
- , *Breve historia del cuento mexicano*. Universidad Autónoma de Tlaxcala, México, 1990.
- LEMUS, Rafael, "Informe", en TOLEDO, Alejandro, *Dos escritores secretos. Ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo Editorial Tierra Adentro, México, núm. 117-118, 2006, pp. 38-69.
- LÓPEZ MENA, Sergio, *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993.

- LÓPEZ PARADA, Esperanza, *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*. Iberoamericana Vervuert, Madrid-Frankfurt, 1999.
- MAETERLINCK, Maurice, *La vida de las hormigas*. Edaf, Madrid, 1978.
- MARTÍN VELASCO, Juan, *La experiencia mística. Estudio interdisciplinar*. Madrid, Trotta, 2004.
- MEYER, Jean, *La Cristiada*. Clío, México, 1997.
- MILLÁN, Marco Antonio, *La invención de sí mismo*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2009.
- MINOIS, George, *Historia de la risa y la burla: del Renacimiento a nuestros días*. Universidad Veracruzana/Ficticia/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, México, 2018.
- MONGES NICOLAU, Graciela, *Efrén Hernández a través de sus personajes*. Universidad Iberoamericana, México, 1971. [Tesis de Licenciatura]
- MUNGUÍA ZATARAIN, Martha Elena, *La risa en la literatura mexicana: apuntes de poética*. Iberoamericana Vervuert/Bonilla Artigas, México, 2012.
- NEGRÍN MUÑOZ, Edith del Rosario, *Comentarios a la obra de Efrén Hernández*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1970. [Tesis de Licenciatura]
- NIETZSCHE, Friedrich, *Los filósofos preplatónicos*. Trotta, Madrid, 2003.
- OVIEDO, José Miguel, *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980), I. Fundadores e innovadores*. Alianza, Madrid, 2002.
- PASCAL, Blaise, *Pensamientos y otros escritos*. Porrúa, México, 2005.
- PASQUEL, Leonardo, "Sobre un logro angular", en *América* 60 (julio, 1949), pp. 114-128.

- , “Frente a la vida y la muerte de Efrén Hernández”, en *América* 73 (septiembre-octubre, 1959), pp. 19-20.
- PAÚL ARRANZ, María del Mar, “Efrén Hernández o el juego cómplice de la literatura”, en *Literatura Mexicana*, vol. 5, núm. 1, 1994, pp. 91-110.
- PAZ, Octavio, “Efrén Hernández, *Entre apagados muros*”, en *Miscelánea I. Primeros escritos*, tomo XIII. Fondo de Cultura Económica, México, 1998, pp. 307-309.
- , “Xavier Villaurrutia en persona y en obra”, en *Miscelánea I. Primeros escritos*, tomo XIII. Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- PEÑA, Margarita, *Flores de baria poesía. Cancionero novohispano del siglo XVI*. Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- PINA, María de, *Fábulas morales*. Porrúa, México, 1989.
- PIÑERO DE PIÑA, Berta Elena, *Efrén Hernández: el mundo de sus cuentos*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1971. [Tesis de maestría]
- PRAT FERRER, Juan José, “Oralidad y oratura”, en Fundación Joaquín Díaz. *Literatura popular. Definición y propuesta de bibliografía básica*. s. e., Valladolid (diciembre, 2010).
- PUPO-WALKER, Enrique, “La reconstrucción imaginativa del pasado en *El Carnero* de Rodríguez Freyle”, en *Nueva revista de filología hispánica*, vol. 27, núm. 2, 1978, pp. 346-358.
- , “La creación narrativa del Nuevo Mundo”, en Fundación Juan March (del 3 al 12 de noviembre, 1992).
- RAMÍREZ RAVE, Juan Manuel, *La escritura del silencio en tres cuentistas latinoamericanos: Efrén Hernández, Francisco Tario y Felisberto Hernández*. Universidad Tecnológica de Pereira, Pereira, 2020.

- RICHTER, Jean Paul, "Del humorismo", en *Cuadernos de información y comunicación. La comunicación del humor*, 7, (2002), pp. 53-68.
- RICŒUR, Paul, *Tiempo y narración III*. Siglo XXI, México, 1996.
- , *Historia y narratividad*. Paidós, Barcelona, 1999.
- RODRÍGUEZ FREYLE, Juan, *El carnero*. Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, José, "Notas sobre tres novelas mexicanas", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1948, pp. 5-26.
- ROJAS SIERRA, Nicolás, "Humor y misterio en Macedonio Fernández: Los Papeles de Recienvenido", en *Literatura: teoría, historia, crítica*, no. 12, octubre, (2010), pp. 71-98.
- ROSAS HERNÁNDEZ, Francisco Alfredo, "La odisea del pensamiento", en *Tierra Adentro*, núm. 117-118, agosto-noviembre, 2002, pp. 41-45.
- , "El sueño de la mente acósmica", en TOLEDO, Alejandro, *Dos escritores secretos. Ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2006, núm. 117-118, pp. 120-141.
- SCHILLER, Friedrich, *Poesía ingenua y poesía sentimental*. Nova, Buenos Aires, 1963.
- SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas*. Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- SHERIDAN, Guillermo, *Monólogos en espiral. Antología de narrativa "Homenaje Nacional a los Contemporáneos"*. Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1982.
- STERNE, Laurence, *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Cátedra, Madrid, 2007.

- TOLEDO, Alejandro, “El guion que Cantinflas no pudo filmar”, *El Universal* (7 de agosto, 2011), México.
- TRAVERSO, Soledad, “‘Pájaro verde’ de Juan Emar: Un manifiesto vanguardista”, en *Acta literaria*, núm. 26, (2001), pp. 155-159.
- TZARA, Tristan, *Siete manifiestos Dadá*. Tusquets, México, 2013.
- VALADÉS, Edmundo, “Efrén Hernández o de la inocencia”, en *México en el arte*, núm. 11, 1985-1986, pp. 9-11.
- , *Los cuentos de El cuento III, antologías temáticas: Ingenios del humorismo*. García Valadés, México, 1988.
- VALENZUELA, Alberto, “Novelistas de Méjico”, en *Ábside 2*, abril-junio, 1959, pp. 240-247.
- VEGA, Garcilaso de la, *Poesía completa*. Austral, Madrid, 1998.
- VERANI, Hugo J., “La narrativa hispanoamericana de vanguardia”, en VERANI, Hugo J., *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996, pp. 41-73.
- VILLARRUTIA, Xavier, “Efrén Hernández: *El señor de palo*”, en *Obras*. Fondo de Cultura Económica, México, 1996, pp. 854-855.
- YURKIEVICH, Saúl, “Los avatares de la vanguardia”, en *Revista iberoamericana*, vol. 48, no. 118, (1982), pp. 351-366.

CONTENIDOS

- Prólogo • 7
- Prefacio • 11
- 1 Efrén Hernández y la vanguardia hispanoamericana • 17
 - Ciudad de México, 1925 • 17
 - Till Ealing y la revista *América* • 19
 - Los cuentos, 1928-1941 • 23
 - Sobre la vanguardia hispanoamericana y la risa • 25
 - Efrén, ¿un escritor de vanguardia? • 28
 - El cuento vanguardista y la risa • 31
- 2 Figuras de la risa en la cuentística de Efrén Hernández • 43
 - Sentidos del reír: lo nimio • 43
 - El arte de correr tras el tiempo • 46
 - El distraído • 59
 - El ingenuo, el niño • 74
 - El marginado • 85

- 3 Tonos y giros de la risa hernandean • 97
 - El humor y lo cómico • 97
 - Intertextualidad, risa y parodia • 100
 - Absurdo • 118
 - Conversaciones con el lector • 121
 - La escritura reflejada • 128
- 4 Un gran escritor muy bien agradecido • 137
- 5 Bibliografía • 141



Efrén Hernández. El humor y la trascendencia de lo nimio de Julián Osorno, se terminó de componer en Rayón núm. 25, Col. Centro, Altotonga, Ver (México). El «manuscrito» se capturó con el editor de texto plano T_EXmaker (5.0.3) de Pascal Brachet, y se formó en el sistema de composición tipográfico L^AT_EX de Leslie Lamport, basado en el lenguaje de programación T_EX creado por Donald E. Knuth; el archivo fuente fue compilado con el motor de tipografías P_DF_TE_X desarrollado por Hàn Thê Thành. En su composición se utilizó tipografía Minion Pro, diseñada por Robert Slimbach para Adobe Inc. Las imágenes se manipularon en GIMP (2.10.22) e Inkscape (1.0.2). Diseño, diagramación y composición tipográfica: Tuxkernel.