



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA

División de Ciencias Sociales y Humanidades
Posgrado en Humanidades

“La cuestión del sujeto en tres cuentos de Efrén Hernández”

Idónea Comunicación de Resultados

que presenta
Andrés Vázquez Moreno
Matrícula 2183800975

para obtener el grado de
Maestro en Humanidades (Teoría literaria)

Director
Dr. César Andrés Núñez

Jurados
Mtra. Laura Cázares Hernández
Dr. Juan Manuel Berdeja Acevedo

Iztapalapa, Ciudad de México, enero 2021.

ÍNDICE

Agradecimientos.....	3
Introducción.....	5
1. La noción de sujeto.....	10
1.1. Apuntes sobre el sujeto desde la teoría literaria.....	10
1.2. Los cuentos de Efrén Hernández, un planteamiento crítico sobre el sujeto.	21
2. Poética, crítica y teoría del sujeto en tres cuentos de Efrén Hernández.	28
2.1 Efrén Hernández: autor y representación.....	30
2.2 La lectura: un campo de posibilidad.	47
2.2.1 Un cuento que sabe que es un cuento.	50
2.2.2 Más allá de los límites del cuento.....	59
2.2.3 Tránsito por el espacio de la lectura.	63
2.3 Género y relato.....	72
Conclusión.....	99
Bibliografía.....	105

Agradecimientos

Quiero dedicar este trabajo a mi esposa y a mi hija, Meli y Regina, como una forma especial de agradecer que me hayan acompañado y alentado de inicio a fin. Ustedes están presentes en cada línea, pues todas estas páginas fueron posibles gracias al respaldo de muchas horas de trabajo, de tolerancia y de comprensión de parte suya, así como gracias a la confianza y el amor que me dan a manos llenas. Todo cuanto hayamos podido lograr con esta investigación es mérito de un trabajo en equipo. Gracias por formar parte de esto, de mí.

Por la enseñanza constante que ha tomado la forma de una clase, de una charla, de un comentario o de una sugerencia, quiero agradecer a la maestra Laura Cázares Hernández, quien ha orientado con generosidad incondicional mi derrotero por el panorama del estudio de las letras mexicanas y a quien debo que esta investigación haya sido concebida y haya podido concretarse. Sirva el presente trabajo como un homenaje a su admirable labor en la formación profesional de quienes, siguiendo su ejemplo, encontramos en la literatura la mejor forma de comprender el mundo.

Agradezco al doctor César Andrés Núñez por sus oportunas observaciones en los momentos precisos, las certezas que han iluminado mi proceder en el curso de este trabajo son en gran medida un reflejo de la certeza de sus palabras; además por el tiempo, la cordialidad y la pronta disposición que me concedió en cada una de las ocasiones que necesité de su apoyo.

Quisiera con un agradecimiento retribuir en alguna medida el afecto, la compañía, las lecturas, la alegría y todas las muestras de amistad que mis compañeras del programa de posgrado, Amisadai, Ana Laura, Erika, Elian, Carmen y Lluvia, compartieron conmigo.

Asimismo, doy gracias a mis profesores de la UAM-Iztapalapa por compartirnos nuevas formas de conocimiento.

Mi familia ha sido en todo momento el apoyo necesario para mi desarrollo personal y profesional, no podría retribuir el invaluable cariño que siempre me ofrece y la confianza que su presencia representa para mí en cualquier propósito. Gracias por estar aquí Lucía, Félix, Eli, Félix (hermano), Mariana, Daniel, Sara, Marcos, David, Mari, Gloria, Daniela, Anthony, Andrew, María José, Renata y Abraham. Oli, Luis, Aarón, Karen, Novalee y Daniel, les agradezco de igual manera su apoyo y su cariño.

Introducción

Una de mis primeras reacciones a leer el cuento “El señor de palo” del escritor mexicano Efrén Hernández (1904-1958) fue la sensación de que el mundo había cambiado su posición, o era yo, tal vez, quien se había movido a un punto desde el que no había observado al mundo. La lectura de sus demás cuentos confirmaba un cierto estado diferente de las cosas. Convencido de que se trataba sólo de un fascinante efecto que podía descifrar y describir para alivio de mi turbación, comencé, aún sin propósito declarado, a prefigurar los razonamientos que han dado como resultado las páginas que conforman esta investigación. Comprenderá cualquier lector de Efrén Hernández que el giro es irreversible. Por mi parte he descubierto que no hay algo oculto que deba revelarse; se trata, en realidad, de un nuevo conocimiento y de otra mirada que al adquirirse nos modifican.

Si en un principio mi norte fue el intento por describir el artificio narrativo, después de observar que la disposición particular de sus elementos compositivos estaba en función de una alta capacidad comunicativa, llegué por la vía de la crítica literaria al ineludible reconocimiento de que la lectura de los cuentos de Hernández, más que provocar un efecto, implica una forma diferente de relacionarse entre la obra y el sujeto. Suscribo, a partir de ello, la idea de que la literatura consiste en otra forma de conocer el mundo y de conocernos a nosotros mismos, pero considero, además, que es uno de los mejores medios, no sólo para cuestionarnos y cuestionar el mundo que conocemos, sino para cuestionar nuestra forma misma de conocer.

A partir de mi lectura de tres cuentos de Efrén Hernández: “El señor de palo”, “Santa Teresa” y “Un escritor muy bien agradecido”, he distinguido un cuestionamiento sobre las posibilidades del sujeto en el diverso ámbito de lo literario. Sobre tal distinción versará

principalmente el presente trabajo. La búsqueda de aspectos, elementos y herramientas concretas que me permitieran discernir lo que considero un planteamiento crítico, propositivo e indispensable en el devenir de la literatura mexicana, me ha señalado la necesidad, en el primer capítulo, de revisar en términos generales el estado que guarda la reflexión en torno al sujeto a partir de los acercamientos más relevantes de la teoría literaria moderna. Sin una pretensión de exhaustividad, he señalado las principales directrices que sirven de base para la discusión crítica contemporánea sobre la obra literaria y su relación con una noción de sujeto.

Ya que la reflexión sistemática sobre lo literario, al menos tal como la conocemos a partir de la aparición del formalismo ruso, ha tenido una marcada incidencia en los procesos de creación, resultará productivo observar el diálogo entre la propuesta de Hernández a nivel de su poética y los postulados de la teoría literaria. Para ello ha sido pertinente trazar un esbozo de las formas y los modos en que los cuentos exponen tanto la práctica de unos principios compositivos propios como su particular postura sobre la noción de sujeto.

La propuesta que representan los relatos hernandeanos, de acuerdo con mi lectura, se articula sobre tres aspectos fundamentales: las relaciones alrededor del autor y de la obra, el proceso de lectura y la composición genérica. Cada uno de ellos es dependiente de los demás, de modo que no podría dejar de considerar alguno sin menoscabo de la cohesión del conjunto. No pretendo señalar con ello que tal conjunto represente una totalidad normativa para el posterior estudio de los relatos; estoy convencido de que cada acercamiento interpretativo consiste en una legítima respuesta subjetiva al cuestionamiento que los relatos proponen.

El segundo capítulo se divide en tres apartados que contienen un desarrollo particular correspondiente a cada uno de los aspectos señalados. Un primer análisis sobre el autor

muestra que ahí donde percibía cierta estabilidad respecto de la apreciación de los cuentos de Hernández, a partir de valores atribuidos al autor y a sus personajes de forma indiferenciada, he distinguido, en cambio, una movilidad de fuerzas en constante tensión. Los elementos correspondientes a la biografía y a la psicología del autor, presentes en los relatos hernandeanos, han funcionado como la base de un discurso que valora con especial énfasis la experiencia del escritor sobre la variabilidad de las relaciones de estas obras con otros factores y con otros sujetos. Debido a ello, tales elementos son considerados como hechos verificables que reflejan las acciones y el pensamiento del autor.

Un análisis de las relaciones entre autor, personajes y lectores mostrará que es posible asumir una perspectiva diferente a dicha valoración en el marco de un ámbito específico (el de la literatura mexicana): la dinámica de interacción entre sujetos convocada por una obra literaria con las características de los relatos hernandeanos manifiesta que la figura del autor (sus aspectos biográficos) no comprende todos los factores que determinan a dicha obra. Si bien es cierto que una correspondencia con la subjetividad autoral ha dejado una impronta en este sentido¹, es en una más amplia constelación de relaciones, que circundan y atraviesan la obra, donde el sujeto es determinante y, a la vez, determinado.

El segundo apartado lo he dedicado a la lectura y al lector; espacio multidimensional el primero, que se constituye como un campo de posibilidad para el lector, quien abandona toda estabilidad que le fuere dada por la concepción de su papel como receptor pasivo. La

¹ Al respecto, Juan Manuel Berdeja Acevedo comenta que “la *imagen* del personaje solitario, humilde e inocente, pero a su vez reflexivo, inteligente, exigente con su forma de narrar y pensar”, sustenta las narraciones de Efrén Hernández, pues equivale a una suerte de “‘presentación’ de Efrén Hernández, una descripción de lo que serán obra y autor perennemente. Nada como la honestidad para configurar un estilo singular. Hay en ello una apuesta filosófica y una propuesta estética: yo pienso así, yo narro así”. Juan Berdeja. *Efrén Hernández o el arte de la digresión*, p. 135.

lectura de los cuentos que he seleccionado hace visible con cierta insistencia el mismo movimiento que para Luz Aurora Pimentel provocan las palabras de Rimbaud (*Je est un autre*), pues “hace estallar la subjetividad convirtiéndola en algo dinámico, móvil, inasible: *no sustancia sino proceso*”. Es el carácter comunicativo de los relatos hernandeanos el que activa la participación del lector y con ello adquiere la capacidad para transitar por los diferentes niveles del discurso, ya que

[...] al estar inmersos en una comunidad de hablantes, al estar nuestro discurso atravesado por el discurso de los otros, el yo no es solamente la expresión de una subjetividad sino de una intersubjetividad [...] El relato es, entonces, un laboratorio privilegiado para experimentar en torno a la identidad².

Vale decir, en torno del sujeto. El lector de los cuentos hernandeanos como sujeto de la comunicación discursiva adquiere una libre capacidad de transmutación, sea en personaje, sea en narrador, sea en el mismo autor; a su vez, dado que la comunicación siempre es recíproca, estas instancias pueden asumir el papel de lectores.

En el tercer apartado, finalmente, ha tenido lugar una sugestiva correspondencia de ideas entre la transgresión que los cuentos de Efrén Hernández representan para el género y el planteamiento de la problemática de los géneros discursivos de Mijail Bajtín. A partir de esta relación he querido mostrar que la comunicación de ese nuevo conocimiento del que hablaba no consiste únicamente en la transmisión unilateral de un mensaje contenido en cada relato, sino que su propia composición genérica forma parte de la comunicación, es conocimiento en sí.

² Luz Aurora Pimentel. “Representación narrativa de la conciencia: sujeto e identidad narrada”, en *Sujeto. Enunciación y escritura*, p. 198.

Los rasgos constitutivos del enunciado, definidores a su vez de un cierto tipo de género discursivo, han permitido observar a los relatos como un conjunto integral que supone siempre el cruce de ilimitadas relaciones intersubjetivas. Estos rasgos, en la especificidad de los relatos de Efrén Hernández, se podrán apreciar caracterizados por la fuerza subversiva de la ironía, por la relación entre géneros que implica la parodia y por la variabilidad del tono que permite el humor.

Sin duda, las ideas que en adelante se desarrollan sobre la cuestión del sujeto y su relación con la obra literaria, no agotan en modo alguno el problema. Considere el lector que, a fin de cuentas, se trata de un diálogo en el que, más que ninguna, es nuestra propia subjetividad la que está comprometida.

1. La noción de sujeto

El interés por la cuestión del sujeto en la literatura me ocupa a partir de la lectura de tres cuentos que forman parte del volumen *El Señor de Palo* de Efrén Hernández: “El señor de palo”, “Santa Teresa” y “Un escritor muy bien agradecido”. He observado que una reflexión sobre el sujeto y su relación con la obra literaria se ha planteado a través de la problematización sistemática de las nociones de autor, lector, narrador y personaje en estos cuentos del escritor guanajuatense. El sujeto se percibe en ellos como un fenómeno atípico, reacio a la definición esquemática y a la clasificación generalizadora, singularizado primordialmente por la autorreferencialidad, la ironía, el humor y la indeterminación.

Por su uso recurrente y poco usual en la conformación de los relatos, estos rasgos del sujeto, además, logran poner en cuestión diversos aspectos de la obra literaria, como son: la determinación de las voces e instancias enunciativas, los modos tradicionales de lectura, la percepción del tiempo y del espacio, y la estabilidad del género, entre otros. Se trata, en mi opinión, de una literatura que para ser comprendida exige un análisis de gran amplitud, formulado con base en criterios, de igual forma, atípicos y heterogéneos.

1.1. Apuntes sobre el sujeto desde la teoría literaria

La variabilidad y amplitud del fenómeno me obliga a prescindir de la búsqueda de una definición estandarizada y fija de la noción de sujeto, ya que es la problematización del concepto mismo lo que me interesa destacar. Cabe señalar, además, que la noción de sujeto no es unívoca en modo alguno, ha suscitado múltiples reflexiones desde diferentes áreas del conocimiento y corrientes de pensamiento, incluida la teoría de la literatura; sin embargo, es

preciso no sumergirnos en lo inmensurable y para ello trataré de organizar un conjunto de consideraciones sobre el sujeto y su relación con el hecho literario, que, más que una definición, busca ubicar este análisis en el marco de un diálogo pertinente y productivo.

En sentido amplio, se puede decir que toda reflexión sobre la literatura implica una concepción del sujeto; tanto el acto creativo como la práctica metaliteraria (crítica y teoría) parten de una serie de presupuestos sobre el mismo. Esto es evidente en el ámbito de la teoría literaria si observamos las dos tendencias que han determinado el nacimiento y el desarrollo de los estudios modernos: la inmanentista y la sociológica. Sin duda, la consideración del sujeto ha sido un factor definitorio para cada postura; para la primera, un sujeto discursivo, articulado como una función del lenguaje dentro de la estructura de la obra, que se quiere inmanente, permite abogar por cierta autonomía del sistema literario³ y exige un estudio sincrónico; mientras que, para la segunda, un individuo social, concreto e histórico, es la causa y la consecuencia de cualquier representación artística, incluida la literatura.

Por supuesto que existen matices y no siempre ambas posturas se encuentran en oposición, pero la comparación provisoria de los extremos manifiesta el punto en cuestión: la noción de sujeto como factor determinante en la discusión teórica sobre la literatura. Importante es destacar que la teoría literaria moderna ha ponderado lo que Christa y Peter Bürger, en el ámbito de la filosofía, llaman el paradigma lingüístico sobre el paradigma subjetual⁴. A partir de los postulados con los que el formalismo ruso inaugura un nuevo método para comprender el hecho literario, y concretado por los trabajos estructuralistas de

³ El formalismo ruso y el estructuralismo se esforzaron en este sentido al intentar delimitar su objeto de estudio y otorgar especificidad científica a los estudios literarios, así que en general rechazan atender el vínculo entre ese objeto y el sujeto en su dimensión histórico social.

⁴ Christa y Peter Bürger. *La desaparición del sujeto*, p. 11.

autores como Julia Kristeva, Roland Barthes y Gérard Genette, el sujeto se concibe precedido por el lenguaje y su identidad individual se difumina en el universo de las relaciones inter e intratextuales.

Podríamos destacar un punto nodal en los estudios inmanentistas de la siguiente manera: al sentar el paradigma de las relaciones intertextuales, Julia Kristeva relativiza la idea de individualidad en la escritura, pues la palabra literaria en su consideración es “un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras”⁵, no la expresión individual de un determinado sujeto. En este mismo sentido, señala Kristeva que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto”⁶, idea que le atribuye a Bajtín. La noción de persona-sujeto como entidad externa originaria pierde así su estatus de autoridad en relación con la obra literaria y lo que se concibe ahora es una escritura multivalente, un discurso en el cual resuenan las voces de múltiples sujetos en diálogo.

Para Roland Barthes —quien retoma en general las ideas de Kristeva—, más radical en su propuesta, literatura es escritura, un acontecimiento, un proceso sin principio fijo e infinito, es “ese lugar neutro [...] en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe”⁷. Barthes atenta contra la figura del autor en tanto sujeto externo que mantiene una relación tiránica con la obra literaria, valorada en función de “su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones”⁸. Desligado de toda voz y de

⁵ Julia Kristeva. “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” en *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, p. 2.

⁶ *Ibid.*, p. 3.

⁷ Roland Barthes. “La muerte del autor” en María Stoopan Galán (coord.). *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, p. 101.

⁸ *Ibid.*, p. 102.

todo origen, “todo texto está escrito eternamente aquí y ahora”⁹; la literatura se concibe así como un proceso autónomo propio del lenguaje que conoce sujetos inscritos en el discurso, no personas.

Además, Barthes considera el papel del lector, lo observa como esa instancia en la que se inscribe toda la multiplicidad evocada en el texto, pero reclama para este papel a “un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito”¹⁰. Es difícil pensar en el lector como un sujeto con tales características, como un espacio en blanco, pero lo que puedo deducir de las palabras de Barthes es que el lector estaría constituido también por el lenguaje, como sujeto impersonal que no determina al texto por su experiencia, sino que se conforma a través de la experiencia de la lectura.

A partir de esta postura se puede observar una divergencia en la noción de sujeto; por un lado, en tanto que se quiere al texto inmanente, el sujeto recibe un estatus de acuerdo a la función que cumple en relación con otros elementos constitutivos de la obra; por otro lado, en un ámbito exterior se encuentra otro sujeto, un individuo que lee o que escribe, determinado por el acontecer social, pero sin relación causal con el texto. Esta forma objetiva de comprender al sujeto del discurso de parte de los estudios inmanentistas no negaba la relación entre la obra y lo que llamaríamos el sujeto externo, pero consideraba a éste ajeno a su objeto de estudio, a saber: la obra como sistema autónomo.

Esto último dio como resultado un análisis de la estructura que confrontaba a los estudios temáticos o del contenido, aquellos que ponían toda su atención en un sujeto

⁹ *Ibid.*, p. 104.

¹⁰ *Ibid.*, p. 107.

generador (el autor); sin embargo, tal alternativa devino de igual manera en una postura intransigente, al permitirse casi exclusivamente el estudio del texto como objeto autosuficiente. En un ejercicio de autocrítica, Gérard Genette señalará al respecto:

[...] todo análisis que se encierre dentro de una obra sin considerar las fuentes o los motivos sería, pues, implícitamente estructuralista, y el método estructural debería intervenir para proporcionar a este estudio inmanente una especie de racionalidad de comprensión que reemplazaría la racionalidad de explicación abandonada con la búsqueda de las causas¹¹.

El mismo Genette observará que se trata de un problema y una limitación con diferentes facetas, ya que el estructuralismo no es sólo un método, también se trata de “una tendencia general del pensamiento”¹². De ello se sigue que la problemática no surge únicamente de la delimitación objetiva que exige la aplicación del método, asimismo, es resultado de una posición subjetiva, la del crítico frente a su objeto de estudio. Justamente, al analizar la relación entre hermenéutica y estructuralismo, dos formas distintas del estudio inmanente, Genette señalará que “la verdadera distinción entre estos dos métodos no se funda en el objeto sino en la posición crítica”¹³ y que su relación “podría ser no de separación mecánica y exclusión, sino de complementariedad”¹⁴.

A partir de esta observación, Genette propone una crítica literaria abierta a las nuevas significaciones derivadas de otros métodos y que además atienda la relación entre el campo literario y el más vasto espacio de la cultura. “Por esta doble razón, la literatura depende de

¹¹ Genette, Gérard. “Estructuralismo y crítica literaria” en Nara Araújo y Teresa Delgado (selec. e introd.), *Textos de teorías y crítica literarias (del formalismo a los estudios postcoloniales)*, p. 145.

¹² *Ibid.*, p. 145.

¹³ *Ibid.*, p. 148.

¹⁴ *Loc. cit.*

un estudio de la estructura interna y externa”¹⁵, apunta el teórico, donde la estructura externa no podría dejar de plantear cuestiones como la dimensión temporal o la relación con aquello que no es literatura, con el conjunto de la vida social¹⁶. No obstante, incluso en esta deseable dinámica de inclusión, la escisión del sujeto permanece y su posición frente al dominio del lenguaje parece insuperable.

El planteamiento que hace Genette sobre la necesidad de teorizar en relación con las dimensiones histórica y social, cabe precisar, resalta una preocupación que no es ninguna novedad, sino una cuestión que aparece desde las reflexiones del formalismo ruso¹⁷ y atraviesa de alguna manera toda la teoría que tiende al estudio inmanente de la obra literaria. Por otra parte, estas dimensiones no han dejado de ser atendidas por los teóricos de la literatura; un importante conjunto de estudios, en aparente oposición a la postura que acabamos de definir, defiende el carácter subjetivo de la obra literaria como la esencia de su ser y de su acontecer.

Como parte de la réplica que suscitaba el auge de la lingüística y el análisis estructural, los estudios desde la perspectiva subjetual podrían estar bien representados por los trabajos de Georg Lukács y Lucien Goldmann, quienes optan por una teoría comprometida con un determinado orden ideológico-social y no conciben la separación entre sujeto, obra y contexto. Es así que Lukács, al teorizar sobre la novela, concibe obras y autores en una jerarquía determinada por su grado de correspondencia con la representación de la

¹⁵ *Ibid.*, p. 150.

¹⁶ *Ibid.*, p. 153.

¹⁷ César Núñez. “La ambigua presencia de la historia: los inicios de la teoría literaria moderna y el problema del cambio histórico de la literatura”, *Signos Literarios*, p. 20.

praxis humana; a mayor grado de correspondencia, la obra es superior y su propósito es verdadero, el despliegue de la vida y el destino de los individuos se cumplen a cabalidad:

En Scott, Balzac o Tolstoi nos enteramos de acontecimientos que son significativos como tales por el destino de las personas que participan en ellos, por lo que significan las personas, en el rico despliegue de su vida humana, para la vida de la sociedad. Somos el público de acontecimientos en los que participan los personajes de las novelas. Vivimos esos acontecimientos.

En Flaubert y Zola, los personajes mismos no son más que espectadores más o menos interesados de acontecimientos. De ahí que éstos se conviertan para el lector en un cuadro o, mejor dicho, en una serie de cuadros. Contemplamos estos cuadros¹⁸.

Esta cita es ilustrativa tanto de lo que acabamos de señalar como del papel capital que tiene el sujeto respecto de la obra literaria en el pensamiento de Lukács, ya que tanto el escritor como el lector y los personajes son individuos que deben reflejarse a partir de la obra y compartir una misma experiencia. Convivir, resultado de la forma narrativa, y contemplar, propio de la descripción, se confrontan así como dos tomas de posición “frente a la vida, frente a los grandes problemas de la sociedad”¹⁹, y es la primera la que para el crítico adquiere verdadera legitimidad.

Lucien Goldmann, por su parte, denomina a su estudio de la literatura como una “sociología estructuralista genética”²⁰. La propia denominación funciona como una buena síntesis de los objetivos que este tipo de estudio pretende; se trataría, en términos generales, de un planteamiento teórico metodológico que busca dar cuenta de “la relación esencial entre la vida social y la creación literaria”²¹, tal como reza su primera y principal premisa, a través

¹⁸ Georg Lukács. “Narrar o describir” en *Problemas del realismo*, p. 176.

¹⁹ *Loc. cit.*

²⁰ Lucien Goldmann. “La sociología y la literatura” en Lucien Goldmann, Jacques Leenhardt *et al.* *Sociología de la creación literaria*, p. 11.

²¹ *Ibid.*, p. 13.

del estudio de “las estructuras mentales, lo que podríamos llamar las categorías que organizan a la vez la conciencia empírica de cierto grupo social y el universo imaginado por el escritor”²².

El sujeto, desde la perspectiva de Goldmann, aparece indefectiblemente inmerso en la colectividad del medio social, todos sus actos –todo hecho humano–, entre ellos la creación literaria, son significativos en función de ese carácter colectivo. Lo que observa Goldmann es que tanto el estudio inmanente como el que busca la explicación de la obra en la psicología del autor no tienen acceso a las estructuras mentales por sí mismos, ya que éstas son fenómenos sociales, no individuales; y por lo tanto, opta por esa conjunción entre la investigación estructuralista y la sociológica²³, de modo que la tarea del investigador consistirá en una búsqueda de dichas estructuras en la obra literaria, en discernir las relaciones entre sujeto, estructura y vida social, así como en develar la significación que de estas relaciones se derive.

Otra perspectiva fuertemente ligada al acontecer social, pero singular en su enfoque, es la que adopta Mijail Bajtín. En diálogo con los autores del método formal, a propósito de la obra novelística de Dostoievski, este teórico ruso parte de una reflexión crítica sobre el estudio de la literatura desde la lingüística, de lo cual resulta una réplica que ubica a la obra literaria dentro del marco de los procesos de la comunicación humana. Vista así, la literatura es, sobre todo y esencialmente, una forma de comunicación discursiva, así como lo es el

²² *Loc. cit.*

²³ *Ibid.*, p. 15.

habla cotidiana, ya que ambos son fenómenos pertenecientes al ámbito de la lengua, la cual a su vez “sólo vive en la comunicación dialógica que se da entre los hablantes”²⁴.

A diferencia de los autores orientados por el paradigma lingüístico, la teoría de Bajtín no considera que el estudio de la literatura deba atender exclusivamente las particularidades del texto en tanto objeto aislado de una realidad circundante no textual. El estudio del sistema de la lengua, sugiere este teórico, debería funcionar en complementariedad con otras herramientas teóricas para dar cuenta de las relaciones dialógicas que se establecen en una de las manifestaciones fundamentales de la comunicación discursiva: la obra literaria. El sujeto se ubica de este modo en el centro del problema, así como su contexto histórico-social, implicado profundamente en la palabra, el enunciado y las relaciones dialógicas, conceptos clave de la teoría bajtiniana.

Cuando se menciona el término palabra, anota Bajtín, “sobreentendemos la lengua en su plenitud completa y viva, y no hablamos de la lengua como objeto específico de la lingüística, obtenido mediante una abstracción absolutamente legítima y necesaria de algunos aspectos de la vida concreta de la palabra”²⁵. Desde esta perspectiva, la palabra está constituida por el lenguaje, pero trasciende las posibilidades de realización de la lengua en tanto sistema que la aísla como objeto, ya que “la comunicación dialógica es la auténtica esfera de la *vida* de la palabra”²⁶. La palabra en este contexto adquiere un carácter bivocal, debido a que su naturaleza dialógica presupone una doble orientación: “va dirigida, como

²⁴ Mijail Bajtín. *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 338.

²⁵ *Ibid.*, p. 335.

²⁶ *Ibid.*, p. 338.

cualquier palabra, al objeto del discurso, pero también a la otra palabra, al otro discurso”²⁷.

Bajtín insiste en el dialogismo de la palabra cuando afirma:

La palabra no es una cosa sino el medio eternamente móvil y cambiante de la comunicación dialógica; nunca tiende a una sola conciencia, a una sola voz; su vida consiste en pasar de boca en boca, de un contexto a otro, de una colectividad social a otra, de una a otra generación²⁸.

Este tipo de acercamiento a la palabra en la literatura, Bajtín lo concibe como una metalingüística, disciplina que se ocuparía de las relaciones dialógicas inscritas en la palabra: “la orientación de la palabra entre palabras, la percepción diversificada de la voz ajena y de los diferentes modos de reaccionar a ella, quizá aparezcan como los problemas más importantes del estudio metalingüístico de cada enunciado, incluyendo el discurso literario”²⁹.

Las relaciones dialógicas del discurso literario sólo pueden entenderse de forma cabal si la palabra en la literatura es comprendida como palabra encarnada, como parte del enunciado de un sujeto –un autor, como le llama Bajtín– que siempre expresa una determinada posición³⁰. Este tipo de relaciones “pertenecen al ámbito de la palabra, puesto que la palabra es dialógica por naturaleza”³¹, y no se pueden reducir a las relaciones lógicas o a las relaciones temático-semánticas, propias del análisis lingüístico, aunque sin éstas es imposible hablar de aquellas. Así, podemos encontrar relaciones de oposición, de complementariedad, de afinidad o de síntesis, pero ante todo siempre hablaremos de un

²⁷ *Ibid.*, p. 341.

²⁸ *Ibid.*, p. 369.

²⁹ *Loc. cit.*

³⁰ *Ibid.*, p. 339.

³¹ *Ibid.*, p. 338

diálogo entre sujetos a través de los enunciados, ya que “una reacción dialógica personaliza el enunciado al que responde”³².

A nivel sintáctico, señala Bajtín, las relaciones dialógicas se manifiestan a diferente escala,

[...] son posibles no sólo entre enunciados (relativamente) completos, sino también con respecto a cualquier parte significativa del enunciado, incluso con respecto a una palabra aislada, [...] también son posibles entre estilos lingüísticos, entre los dialectos sociales, etc. [...] Finalmente, las relaciones dialógicas son igualmente posibles con respecto al propio enunciado de uno, en su totalidad, con respecto a sus partes aisladas y con respecto a la palabra aislada en el enunciado, en el caso de que nos separemos de alguna manera de ellos, hablemos con cierta reserva interna, tomemos una distancia respecto a ellos o desdobleemos la autoría³³.

La idea de Julia Kristeva sobre el texto como un diálogo en el que confluyen varias escrituras podría asemejarse a las relaciones dialógicas de Bajtín, sin embargo, en la concepción de éste no puede haber una separación entre texto y sujeto; no se trata de relaciones entre textos-objetos, sino entre sujetos a través de sus enunciados.

Las posibilidades de dialogismo que postula el enunciado definen, en movimiento recíproco, la forma genérica en que lo recibimos, por lo que Bajtín desarrollará una interesante propuesta sobre lo que llama los géneros discursivos. Esta noción incluye a los géneros literarios en tanto que conjuntos diferenciados de enunciados, ya que cada enunciado responde a cierta tipicidad acorde con una determinada esfera de la actividad humana. El

³² *Ibid.*, p. 340.

³³ *Loc. cit.*

enunciado, punto de convergencia de los sujetos implicados, es la unidad real y concreta de la comunicación discursiva³⁴, dirá Bajtín.

Si se considera como enunciado, la obra literaria no podría comprenderse fuera de su relación con el sujeto ni se podría reducir a la noción esquemática del signo lingüístico. El propio esquema de la comunicación de Roman Jakobson es reformulado por el principio dialógico del enunciado, en el que no existe una relación lineal entre emisor y receptor por medio de un mensaje, sino una relación entre sujetos que cumplen roles recíprocos e intercambiables (el sujeto siempre prevé al otro) a través del uso de la lengua.

Los postulados de Bajtín, aunque descubiertos de forma tardía, han tenido una repercusión de gran peso en los estudios literarios, al grado de que han sido tomados de base para el desarrollo de algunos conceptos fundamentales del estructuralismo, como ya se ha apuntado; además, otros autores, como los de la estética de la recepción y, en general, de aquellas reflexiones en torno al papel del lector, por ejemplo, son deudores de su pensamiento. Esa valiosa ambivalencia teórica que permite diferente focalización de la perspectiva desde el punto de vista del crítico, según lo observo, es el atributo por el que las ideas de Bajtín tendrán un peso importante en el curso de este trabajo.

1.2. Los cuentos de Efrén Hernández, un planteamiento crítico sobre el sujeto

Así como la teoría literaria que nace a principio del siglo pasado ha manifestado su preocupación fundamental por la cuestión del sujeto, la literatura ha hecho lo propio; y en el caso específico de la obra de Efrén Hernández, el conjunto de relatos que he elegido articula

³⁴ Mijail Bajtín. “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*, p. 264.

una reflexión con bastante profundidad al respecto. Crítico de las formas vacías que para él significaban las obras de vanguardia³⁵, pero también al margen de la corriente realista ponderada por la narrativa de la Revolución, este autor mexicano realizó en algunos de sus cuentos una especie de síntesis muy interesante en la que se funden y confunden ética, estética y poética. Los resultados son este conjunto de relatos *sui generis*, desvinculados de cualquier compromiso con alguna corriente literaria en boga, que evidencian una reformulación en el entendimiento y la constitución de la obra literaria.

La mezcla de fenómenos de diversa naturaleza, como son: la autorreferencialidad, la autoconsciencia, la indeterminación (de la identidad, del espacio, del género), el aparente aislamiento del devenir histórico, el humor, los juegos paródicos y la ironía, bien podrían estar relacionados con la desacreditación del sujeto que señalan Christa y Peter Bürger³⁶; sin embargo, como rasgos compositivos de los cuentos de Efrén Hernández conforman la manifestación de una poética basada en la reflexión sobre las relaciones del sujeto y el discurso literario, son a la vez el planteamiento de un problema y la propuesta de nuevas posibilidades. Más parecidos a una propuesta estética de nuestros días que a las expresiones de su tiempo, estos relatos fueron capaces de dialogar de forma crítica tanto con la vanguardia como con la narrativa realista que les eran contemporáneas; se trata de obras que cuestionan tanto las posibilidades del sujeto en el marco del proceso creativo (lectura y escritura) como las posibilidades para la representación del sujeto, asuntos de total vigencia como reflexiones teóricas y como principios creativos en el ámbito de la literatura.

³⁵ Obsérvese su crítica desdeñosa en “Del surrealismo” en *Obras completas II*, p. 354.

³⁶ Tal como Christa y Peter Bürger observan que plantea preponderantemente la reflexión filosófica actual. Véase *La desaparición del sujeto*, p. 9.

Bastarán algunas líneas para poner a la vista el alcance del planteamiento de Hernández. Casi al final del cuento “El señor de palo” podemos leer: “En este capítulo no hablo ya. Y me importa un comino; ya he contado todo lo que quería contar”³⁷. Un poco al modo como se preguntaba Roland Barthes en su famoso texto “La muerte del autor”, a propósito de un fragmento de *Sarrasine* de Balzac, cabría preguntarnos sobre a quién corresponden estas palabras en el relato de Hernández; ¿quién cuenta, quién escribe o quién habla así? ¿Es el autor, el narrador, el personaje o *alguien* más?³⁸ El problema se complica porque más adelante esta voz parece ceder la palabra a una nueva voz que continúa con la narración, pero ahora en tercera persona, enterándonos por primera vez que el protagonista se llama Domingo. No hay que dejar de lado, además, el sentido lúdico y el humor, lo cual añadiría otra pregunta: ¿se nos está tomando el pelo?

En este ejemplo es evidente cómo el propio discurso propicia cierta inestabilidad del sujeto que enuncia; a partir de ciertos vuelcos libres e inesperados, el discurso nos orienta hacia una reflexión más allá de la lectura lineal del texto. En este caso, el juego autorreferencial y autoconsciente tematiza aquellos actos que se perciben como externos a la representación, a saber: la escritura y la lectura. Transitoriamente, el cuento, que se nos presenta en un principio como invención, artificio o ficción, toma el aspecto de realidad y viceversa; y entonces podemos darle la razón a Efrén Hernández cuando afirma:

[...] oír contar un cuento, o leerlo, es transmutarse en cuento, que es soñar, que es desatarse del mundo de las sujeciones, y asimilarse a la

³⁷ Efrén Hernández. “El señor de palo” en *Obras completas I*, p. 182. En adelante las referencias a los cuentos serán tomadas de esta misma edición y sólo señalaré el número de página entre paréntesis.

³⁸ De un modo muy similar, Erich Auerbach se cuestiona sobre el origen de la voz narrativa en un fragmento de *To The Lighthouse* de Virginia Woolf.; la idea sobre la multiplicidad de sujetos presentes en la representación de la conciencia de Mrs. Ramsay, con la cual Auerbach responde a sus propios cuestionamientos, pone en evidencia una particular forma de reflexionar sobre el sujeto propia de la narrativa literaria de vanguardia. Véase Erich Auerbach. “La media parda” en *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, p. 500.

sustancia de la inteligencia, que es la de la libertad, la de lo dócil, la muy blanda, la que no opone ninguna resistencia, la que puede tomar todas las formas³⁹.

Transmutarse es la clave, es lo que pasa con el sujeto en estos cuentos hernandeanos; nos presentan personajes que escriben, narradores que se asumen autores y lectores que son personajes, sólo por mencionar la relaciones más evidentes. Pero no se trata de simples conversiones, sino de una movilidad constante que plantea una especie de autocrítica sistemática, a veces explícita, sobre el sujeto y todas sus posibilidades de realización respecto de la representación literaria.

Por esa forma de plantear la cuestión del sujeto que se vuelve necesariamente autorreflexiva, una lectura desde la perspectiva sociológica podría encontrar que los cuentos de Efrén Hernández asumen una postura ajena e indiferente a los acontecimientos en su dimensión histórico-social, volcada hacia la individualidad y el desconcierto; hecho que Walter Benjamin observaba como característica distintiva de la narrativa moderna, y con ello denunciaba la pérdida del “sentido épico de la verdad”, en otras palabras, la pérdida de la sabiduría que emana de la transmisión de la experiencia. Esto se debía en gran medida, según Benjamin, al desplazamiento de la narración del ámbito del habla hacia los procesos de escritura⁴⁰.

Sin duda, los cuentos de Efrén Hernández son tan dependientes del libro⁴¹ (la escritura) como la novela –género narrativo por antonomasia de la literatura moderna–, lo cual podemos constatar en ese marcado carácter autorreferencial que confunde al sujeto-

³⁹ *Id.*, “Dos líneas sobre el cuento y sus efectos en el alma del niño” en *Obras completas II*, p. 437.

⁴⁰ Walter Benjamin. “El narrador” en María Stoopan Galán (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, p. 36.

⁴¹ *Ibid.*, p. 37.

narrador del que habla Benjamin –en este caso el autor– con el sujeto representado, el narrador-personaje; no obstante, considero que ello no necesariamente implica una separación del campo de la experiencia, más bien un cambio de acento en la forma de representar la dimensión histórica y de establecer relaciones con el ámbito de la experiencia personal.

En este sentido podemos ver que en las narraciones hernandeanas el sujeto en tanto representación no responde necesariamente a las exigencias de la causalidad y del utilitarismo; la representación literaria es un campo abierto a las posibilidades para el sujeto, dotado de indeterminación y exento de un declarado compromiso social. En cambio, el vínculo con la realidad concreta y con las determinaciones del medio social está dado desde el carácter comunicativo de los relatos, que más allá de las referencias históricas, establecen un diálogo entre sujetos (autor/lector, autor/narrador, autor/personaje, lector/narrador, lector/personaje) por la vía del discurso. De este modo el autor y el lector interactúan en el espacio común del discurso literario con el narrador y los personajes, sujetos todos a la variabilidad histórica, espacial y temporal, de los procesos de lectura y de escritura.

En “Santa Teresa”, por ejemplo, ese diálogo se logra a través de la manifestación de algo muy parecido a lo que Erich Auerbach llama la pluralidad de la consciencia, recurso que explora una representación del sujeto, como si se tratase de la realidad objetiva, “mediante muchas impresiones subjetivas de diversas personas (y en tiempos diferentes)”⁴² presentes en su propia consciencia. En el cuento de Hernández un narrador en primera persona cuenta una anécdota personal, basada principalmente en sus impresiones emocionales y su estado

⁴² Erich Auerbach. *Op. cit.*, p. 505. Las consideraciones que Auerbach propone en este ensayo han sido retomadas ya para esclarecer el funcionamiento de la digresión como elemento distintivo de las narraciones de Efrén Hernández. *Cfr.* Juan Berdeja. *Op. cit.*, p. 57.

de ánimo –rasgos característicos de los cuentos de este escritor–, y parecería que sólo se trata de la introspección de una consciencia individual sin réplica, de un “subjetivismo unipersonal”, pero diversos elementos nos convencen de que este tipo de monólogo es sólo la forma de presentar un discurso articulado por la pluralidad de una consciencia en diálogo; diálogo del sujeto consigo mismo, diálogo con el pensamiento cristiano, diálogo con la tradición literaria, diálogo con el lector; en general, un diálogo con el otro, quien puede manifestarse o no como un sujeto concreto.

Por la orientación al diálogo, si pudiéramos trazar una correspondencia entre la teoría literaria y la poética sobre el sujeto que observo en los relatos hernandeanos, sería en buena medida con el planteamiento de Bajtín en su consideración de la participación del otro, de esa resonancia de la palabra ajena en la propia palabra, que aparece como una constante en los cuentos de Hernández. El acto de lectura se concibe así como parte complementaria del proceso creativo, ya que el lector se convierte en el principal interlocutor al que apelan los relatos, sea de forma tácita, sea de forma explícita.

El proceso creativo que constituye obras como “El señor de palo”, “Santa Teresa” o “Un escritor muy bien agradecido”, acorde con esa concepción de la lectura, postula entre sus términos la participación activa del lector, y a través de ello otros movimientos esenciales, como la diseminación y el aplazamiento de un límite definido entre dos realidades de orden diverso, la ficcional y la factual. Este efecto es una de las diferentes facetas que la indeterminación cobra en el marco del discurso de los cuentos, y opera también a través de la articulación de los procedimientos autorreferenciales y autoconscientes.

Las posibilidades del sujeto como lector, en este sentido, no se ciñen a un modelo definido de lectura. Podríamos imaginar el acto de la lectura en los cuentos hernandeanos

como un espacio multiforme, (in)definido con base en una constelación de elementos diversos puestos en relación en el texto, pero en diálogo con la propia experiencia del lector, ya que, como afirma Umberto Eco, el texto como superficie lingüística sólo representa una cadena de artificios expresivos que deben ser actualizados⁴³.

La analogía espacial no es gratuita, pues a través de las relaciones que el lector establece con la obra en el curso de la lectura, la representación de los espacios transitados e imaginados por los personajes o el narrador muestra otra faceta de la indeterminación y de la tendencia hacia la apertura de los límites entre realidad y ficción. Tales categorías pierden la fijeza y la estabilidad que pudiéramos concederles desde otra perspectiva, pues en la relación comunicativa que instauran los cuentos aquí estudiados se presentan como dimensiones espaciales dinámicas que posibilitan la realización del sujeto fuera de sus límites convencionalmente impuestos.

Si pensamos el carácter comunicativo de los cuentos de Hernández como una transgresión, no es de extrañar que uno de los aspectos necesariamente transgredidos sea su forma genérica; una singularidad en la composición de los cuentos se percibe poco coincidente con las convencionalidades del género, pero acorde con el conjunto diverso de elementos y estrategias que contienen. La similitud del planteamiento de Bajtín en lo referente a las nociones de enunciado y género discursivo⁴⁴ pueden explicar desde la teoría esta particularidad que Hernández plantea en términos literarios.

⁴³ Umberto Eco. "El lector modelo" en *Lector in fabula*, p. 73.

⁴⁴ El siguiente capítulo abundará con mayor precisión sobre estos conceptos, pero cabe apuntar, en suma, que el enunciado es la unidad real de la comunicación discursiva y éste es definido por una intencionalidad y una expresión dadas por la actitud del autor hacia el otro (el lector y otros sujetos de otros enunciados) y hacia su objeto (el texto) y hacia sí mismo; a cada enunciado corresponde una forma típica de expresión, es decir, un género discursivo, ya que sólo nos comunicamos a través de éstos y no de enunciados particulares. Mijail M. Bajtín. *Op. cit.*, p. 274.

Los cuentos hernandeanos se aprehenderán, desde la perspectiva más amplia de la esfera de la comunicación discursiva, como un tipo de género discursivo en el que el sujeto se manifiesta en relación con cierta intencionalidad y expresividad propias. Esa expresividad, marcada por la subversión de la ironía, es la que determina la forma particular genérica de los relatos y confronta la relativa estabilidad de un género literario bastante estandarizado en su momento como es el cuento.

Tanto por esta relación del sujeto con el género, como por su participación activa en el proceso de la lectura y por sus relaciones en el marco de un campo literario, consideraré que el objeto de estudio que ahora me ocupa, los cuentos de Efrén Hernández, no consiste precisamente en un objeto, sino en la pluralidad del sujeto y sus relaciones en torno a un acto de comunicación concreto: la obra literaria.

2. Poética, crítica y teoría del sujeto en tres cuentos de Efrén Hernández

En el apartado anterior me preguntaba sobre el origen de la voz en un fragmento del cuento “El señor de palo” porque me parece una cuestión intrincada, aunque en su momento Xavier Villaurrutia la resolvía con la afirmación de que existe una correspondencia exacta entre el ser, la apariencia y el habla de Efrén Hernández y la de “los tipos que aparecen en sus relatos”⁴⁵. La afirmación de Villaurrutia, una de las primeras apreciaciones desde una posición de autoridad sobre la obra de Hernández, tendrá eco entre otros comentaristas de la misma, como Marco Antonio Millán, Alí Chumacero, Octavio Paz, Edmundo Valadés y Emilio Carballido⁴⁶, quienes parecen verificar que, en última instancia, detrás de las voces

⁴⁵ Xavier Villaurrutia. “Efrén Hernández, *El señor de palo*” en Efrén Hernández, *Obras completas II*, p. 498.

⁴⁶ Cfr. “Dossier crítico” en Efrén Hernández, *Obras completas II*, pp. 479-563.

que aparecen en los relatos está siempre la voz del autor. La relación que se establece así entre el autor y su obra plantearía, entonces, una respuesta a nuestra pregunta: las voces de los cuentos de Efrén Hernández son un reflejo de la voz del sujeto que los firma, de manera que la lectura está condicionada por el ejercicio de la explicación de la obra a partir de la biografía del autor (su psicología, su historia, sus intenciones, sus declaraciones, su correspondencia, etc.), precisamente aquello que era objeto de la crítica de Roland Barthes.

Sin embargo, una de las primeras lecciones que nos dejan los cuentos de Hernández es la de leer con perspicacia, y con un poco de ella no es difícil reconocer que en la biografía del autor tan sólo se encuentra una parte del asunto, mas ninguna revelación, ningún significado absoluto, ningún sentido último de los textos. No basta con identificar las correspondencias sólo para confirmar que el narrador o el personaje hablan así porque es en realidad la voz del autor la que habla detrás, que actúan los personajes como lo hacen porque el autor así actúa, que la obra, en fin, es de tal carácter porque ese es el carácter del autor. Poco abonaríamos con este tipo de respuestas más allá del comentario y de la anécdota.

Además, tratar de definir ese carácter que oscila entre la genialidad y la rareza, en primer lugar, impone severas dificultades y ha dado como resultado propuestas poco convincentes; tanto Efrén Hernández como sus cuentos han escapado a todo marco de referencia que defina su lugar, pues pareciera que, como apunta Alejandro Toledo, están sujetos a “un destino marginal, una vocación a la rareza”⁴⁷. Pero, desde mi perspectiva, el intento por definirlos es irrelevante, más allá de la simple identificación de las características del autor con las caracterizaciones de sus personajes –que, insisto, sólo sugeriré la idea de que los cuentos son diferentes porque el autor es diferente, raro y extravagante–; la propuesta

⁴⁷ Alejandro Toledo. “Prólogo” en Efrén Hernández, *Obras completas II*, p. 14.

de lectura que me propongo desarrollar recae sobre las estrategias discursivas que apuntan sistemáticamente hacia la figura del autor, en las funciones y los sentidos que pueden adquirir estas estrategias en el conjunto de mecanismos que constituyen el relato, así como en las relaciones objetivas del sujeto Efrén Hernández como autor o productor de las mismas.

2.1 Efrén Hernández: autor y representación

Antes de comenzar el análisis puntual de las estrategias discursivas, de su carácter crítico y de su capacidad de transgresión, en este apartado me parece imprescindible visualizar la multiplicidad, la movilidad y el dinamismo de las relaciones entre el autor y aquellos sujetos e instancias implicadas en el entorno de su producción. Para ello es pertinente revisar la noción de campo que plantea Pierre Bourdieu, quien lo describe como un microcosmos social con estructura y leyes propias:

[...] es un espacio de relaciones objetivas entre posiciones –la del artista consagrado y la del artista maldito por ejemplo– y sólo se puede comprender lo que ocurre en él si se sitúa a cada agente o cada institución en sus relaciones objetivas con todos los demás. En el horizonte particular de estas relaciones de fuerza específicas, y de las luchas que pretenden conservarlas o transformarlas, se engendran las estrategias de los productores, la forma de arte que preconizan, las alianzas que sellan, las escuelas que fundan, y ello a través de los intereses específicos que en él se determinan⁴⁸.

En este sentido hablaré del campo literario mexicano, ubicado en el contexto de la primera mitad del siglo XX hasta nuestros días, donde Efrén Hernández se inscribe, por un lado, como un productor afín a la corriente de transformación que confrontó al auge del realismo de corte decimonónico en el ámbito de la narrativa; pero, por otro lado, como un

⁴⁸ Pierre Bourdieu. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, p. 60.

autor distinto de la mayoría, tanto por sus estrategias discursivas tan singulares, como por sus relaciones con los demás agentes (productores, críticos, editoriales, periódicos, academia, instituciones culturales, libreros, etc.), que determinaron su posición alejada de cualquier esfera dominante.

Es importante recordar que Efrén Hernández es un autor conocido principalmente por sus cuentos. Su vigencia dentro del campo de la literatura mexicana permanece desde la primera publicación de “Tachas”, su cuento más difundido, en 1928. Sin ostentar una gran popularidad, sus cuentos han sido calificados en múltiples ocasiones como un fenómeno extraordinario. La crítica de su tiempo, ejercida sobre todo por sus pares literatos, destacó de ellos tanto su originalidad como su marcada diferencia, no sólo con la corriente dominante de los relatos de aquella época: la narrativa de corte realista sobre el tema de la Revolución, sino con cualquier modelo literario definido dentro del campo literario mexicano.

En estos relatos, los protagonistas están caracterizados primordialmente por su palabra, por la intensidad, la habilidad y la libertad de su pensamiento reflejado en el discurso, mientras que los detalles sobre su apariencia física son mínimos; no parece relevante presentar a los personajes con una descripción minuciosa de su aspecto. En el caso de “El señor de palo”, el protagonista es un hombre adulto postrado en una silla de ruedas, sin rasgos sobresalientes, pero con ideas extravagantes, melancólico, irónico y humorista; en “Santa Teresa” tenemos a un joven con aspecto de “seminarista”, inocente en apariencia, pero dotado de una sorprendente creatividad imaginativa; y en “Un escritor muy bien agradecido” se describe a un joven poeta abstraído, ingenuo y temeroso, que apenas sobrevive en un cuarto de alquiler.

Los tres cuentos que seleccioné aportan un buen ejemplo del conjunto de caracterizaciones de los personajes que se han destacado como correspondencias con la descripción del autor, basadas en los datos biográficos aportados por sus amigos, familiares, colegas y comentaristas:

[...] La modestia de Efrén era, podría decirse, activista. Hacía todos los días grandes y sinceros esfuerzos para pasar inadvertido. [...] Porque, Efrén Hernández, pequeño hombrecito, era orgulloso, satánicamente modesto en su inconfesado propósito de deslumbrar.⁴⁹

[...] Inteligente, tímido, reticente, perdido en circunloquios que desembocaban en paradojas, falsamente modesto, extravagante y, más que distraído, abstraído, girando en torno a una evidencia escondida pero cuya aparición era inminente.⁵⁰

[...] Delgado a más no poder, bajo de estatura, extravagante en el vestir y malicioso como pocos. Efrén Hernández era dueño de una inteligencia insinuante que se encubría con la ingenuidad premeditada de quien ignora el entusiasmo del optimismo.⁵¹

En la construcción de esta imagen de Efrén Hernández opera una ambivalencia que a la vez lo califica como autor y lo identifica como personaje, pues a su papel como sujeto productor (generador) de la representación se le han atribuido rasgos propios de la representación, difuminándose así por momentos las fronteras entre el universo ficcional y lo que podemos llamar la realidad objetiva. La identificación se ha normalizado a lo largo de los años, y es posible observarla desde los encabezados de algunas publicaciones en periódicos y revistas: “El Tachas escribe un asunto para *Cantinflas*”⁵², “A la carta. Homenaje

⁴⁹ Marco Antonio Millán. “Efrén Hernández y Juan Rulfo, dos figuras en el paisaje”, *Sábado*, p. 2.

⁵⁰ Octavio Paz citado por Alejandro Toledo. “Prólogo” en Efrén Hernández, *Obras completas II*, p. 9.

⁵¹ Alí Chumacero. “Imagen de Efrén Hernández” en Efrén Hernández, *Obras*, p. VII.

⁵² Anónimo. “El Tachas escribe un asunto para *Cantinflas*”, *Prensa Gráfica*, [s. pp.]. La selección de los títulos citados en este apartado se hizo con base en la bibliografía elaborada por Luis Mario Schneider y actualizada por Yanna Hadatty Mora sobre la obra de Efrén Hernández (v. Efrén Hernández, “Bibliografía”, *Obras completas II*, pp. 565-590). No me fue posible consultar directamente las fuentes debido a las medidas de prevención implementadas por las instituciones públicas y privadas, que incluye el cierre de bibliotecas y

a Tachas”⁵³, “Murió el Tachas”⁵⁴, “Fue sepultado ayer el gran prosista mexicano Efrén Hernández, *el Tachas*”⁵⁵, “Tachas, el intachable”⁵⁶.

La condición económica, asimismo, forma parte de esa imagen ambivalente que se ha creado de Efrén Hernández, autor y personaje. En sus cuentos es común encontrarnos con personajes pobres y desgarrados en escenarios paupérrimos, aunque es importante señalar que tales personajes no siempre se presentan en tono trágico o patético; el humor, en general, así como los pasajes paródicos y el uso constante de la ironía, invierten o modifican ese tono serio y aportan en cada caso un matiz excepcional. También en los tres relatos analizados se pueden encontrar ejemplos de esta condición, quizá el más representativo es Jacinto José Pedro, el personaje protagonista de “Un escritor muy bien agradecido”, de quien bastará con recordar que en su historia tiene que pasar una noche en vela, vagando por las calles, por haberse gastado sus últimas monedas en “jaletinas” y no contar con los diez centavos que necesitaba para que la portera lo dejara pasar a su cuarto.

La condición económica del autor nuevamente aporta correspondencias con la de los personajes de sus obras. Conocidos son los comentarios acerca de las dificultades de Efrén Hernández para sortear las necesidades cotidianas. Dolores Castro, por ejemplo, comenta sobre él:

Era pobre en dinero y rico en dignidad [...] por la ubicación de los personajes en el espacio de sus cuentos adivinamos las penurias que él mismo pasó. Recuerdo que una vez dijo que no podía comer duraznos

hemerotecas, para evitar la propagación de la COVID-19, por lo cual algunas referencias no cuentan con los números de página correspondientes, hecho que en adelante señalaré entre corchetes.

⁵³ Octavio Bustamante. “A la carta. Homenaje a Tachas”, *El Universal Gráfico*, [s. pp.].

⁵⁴ Marco Antonio Millán. “Murió el Tachas”, *Zócalo*, [s. pp.].

⁵⁵ Anónimo. “Fue sepultado ayer el gran prosista mexicano Efrén Hernández, el Tachas”, *Zócalo Matinal*, [s. pp.].

⁵⁶ Raúl Villaseñor. “Tachas, el intachable”, *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excelsior*, p.4.

sin sufrir una alergia, pues en temporadas en que esta fruta se abarataba él sólo comía duraznos⁵⁷.

Por su parte, el poeta Fernando Rodríguez añade:

Exceptuando la temporada que Efrén Hernández trabajó en la Secretaría de Educación Pública, siempre anduvo mal de dinero. Hubo momentos que se sostenía haciendo aretes con pedacitos de plástico y alambre. Siempre la pasó muy mal. Su vida fue una vida muy sencilla, muy humilde, sin grandes cosas. Fue como ese cuento suyo: “Una historia sin brillo”. Pero su literatura fue otra cosa. Ahí sí que Hernández no se permitió medianías⁵⁸.

La crítica ha retomado este tema como asunto de interés para hacer énfasis en la identificación entre el autor y sus personajes. En este sentido se pueden leer los títulos de artículos como “Efrén Hernández, héroe cotidiano”⁵⁹, “Entre apagados muros habita Efrén Hernández”⁶⁰ o “De qué vive el escritor mexicano (Efrén Hernández)”⁶¹. Vale la pena mencionar que una postura como la que concibió el estructuralismo, que postula a un sujeto discursivo (interno) diferenciado de la persona que escribe (sujeto externo), no opera en esta homogeneización que difumina el reconocimiento pleno de uno y otro sujeto; quizá estaríamos más cerca de la postura sociológica de Lucien Goldmann y Georg Lukács, para quienes la representación literaria del sujeto responde necesariamente a las condiciones sociales, económicas y políticas del autor.

La ambivalencia también funciona en otro sentido: es visible en la forma habitual de calificar o valorar al autor, ya que junto al reconocimiento de grandeza se insiste siempre en señalar un reconocimiento de lo extraño; precisamente Emmanuel Carballo, dentro de la

⁵⁷ Julián Osorno. “Efrén Hernández a tres voces [Entrevistas]” en Juan Berdeja y Julián Osorno (coord.), *Mirar no es como ver. Ensayos críticos sobre la obra de Efrén Hernández*, p. 212.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 216.

⁵⁹ Anónimo. “Efrén Hernández, héroe cotidiano”, *Presente*, [s. pp.].

⁶⁰ Jesús Luis Benítez. “Entre apagados muros habita Efrén Hernández”, *Plural*, pp.38-42.

⁶¹ Arturo Sotomayor. “De qué vive el escritor mexicano (Efrén Hernández)”, *México en la Cultura*, [s. pp.].

crítica reciente, titula dos de sus artículos como “Efrén Hernández. Uno de los seis *grandes* cuentistas”⁶² y “Efrén Hernández, el cuentista *más extraño* del siglo XX”⁶³. Otros ejemplos, también tomados de notas periodísticas, muestran esa ambivalencia en el mismo sentido: “Efrén Hernández: un mundo *alucinante*”⁶⁴, “Efrén o *el otro* Hernández. Con *tachas que son cualidades*”⁶⁵, “El *sagaz distraído*”⁶⁶, “Efrén Hernández: vocación por la *rareza*”⁶⁷, “La *sorprendente* narrativa de Efrén Hernández”⁶⁸, “Efrén el gnóstico”⁶⁹. Esa forma de referirse al autor, a la vez que alude a su obra, como “un mundo alucinante”, “el otro”, “vocación por la rareza”, “sorprendente narrativa” o “el gnóstico”, apunta indefectiblemente hacia la misma dirección. La genialidad y la rareza son convocadas en la ambigüedad, en la ambivalencia de *lo extraordinario*, pero habría que agregar un matiz: se trata, en mi opinión, de lo extraordinario en tanto que *diferente*.

Estas apreciaciones que hacen eco de las palabras de Villaurrutia y demás críticos afines acentúan la diferencia de los cuentos, pero sobre todo tratan de explicar o definir esa diferencia a partir del carácter extraordinario y extravagante del autor, como ya señalaba; cuestión que deviene en tautología, ya que, inevitablemente, también el autor es definido a partir del carácter extravagante y extraordinario de los personajes, de los narradores y de los relatos en conjunto. En este sentido, observo que existe un intento constante de señalarla, pero aún estaríamos en camino de explicarnos en qué consiste la diferencia en sí.

⁶² Emmanuel Carballo. “Efrén Hernández. Uno de los seis grandes cuentistas”, *El Nacional*. [s. pp.]. Las cursivas en éste y los demás títulos que se mencionan en este párrafo son mías.

⁶³ *Id.* “Efrén Hernández, el cuentista más extraño del siglo XX”, *El Universal*, p. F3.

⁶⁴ Rosario Castellanos. “Efrén Hernández: un mundo alucinante” en *Juicios sumarios: Ensayos*, pp. 34-38.

⁶⁵ Francisco Cervantes. “Efrén o el otro Hernández. Con tachas que son cualidades”, *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, pp. 24-28.

⁶⁶ Alejandro Toledo. “El sagaz distraído”, *Milenio*. [s. pp.].

⁶⁷ Alejandro Toledo. “Efrén Hernández: vocación por la rareza”, *Confabulario*. [s. pp.].

⁶⁸ Óscar Wong. “La sorprendente narrativa de Efrén Hernández”, *El Heraldo de México*, p. 8.

⁶⁹ Mario González. “Efrén el gnóstico”, *Suplemento Cultural Milenio*. [s. pp.].

Hay que señalar, además, que tales apreciaciones consisten únicamente en un conjunto de tomas de posición con respecto a Efrén Hernández y su obra que han estimado el reconocimiento indiferenciado de ambos como estrategia de interpretación. No obstante, debemos tomar en cuenta que

Cada toma de posición (temática, estilística, etc.) se define (objetivamente y, a veces, intencionalmente) con respecto al universo de las tomas de posición (que corresponden a las diferentes posiciones) y con respecto a la problemática como espacio de los posibles que en él se hallan indicados o sugeridos; ella recibe su valor distintivo de la relación negativa que la une a las tomas de posición coexistentes a las cuales es referida objetivamente y que la determinan delimitándola⁷⁰.

De este modo, es conveniente plantear las relaciones y circunstancias que dan forma a la propia toma de posición de Efrén Hernández, a partir de la cual dispuso las estrategias necesarias para integrarse a la dinámica del campo sin sacrificar una búsqueda de autonomía que se puede traducir en libertad a partir de la diferencia.

Tal toma de posición de Hernández en el marco del campo literario mexicano es visible al analizar con detenimiento su relevante labor como subdirector de la revista *América*, donde Hernández desempeñó el papel de tutor y alentador de un grupo de escritores jóvenes; Juan Rulfo, Rosario Castellanos, Dolores Castro, Emilio Carballido, Ramón Mendoza Montes, Sergio Magaña, Jaime Sabines y Luisa Josefina Hernández⁷¹, destacan entre quienes publicaron sus primeros trabajos en dicha revista.

Hernández, en su posición de autoridad, eventualmente legitimada dentro del campo, apostó por los talentos noveles, aún sin prestigio y sin una producción importante en circulación. Este hecho lo ubicó, en principio, entre el grupo emergente de autores que

⁷⁰ Pierre Bourdieu. “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, *Criterios*, p. 5.

⁷¹ Rosario Castellanos. *Op. cit.*, p. 34.

pugnaba con gran autonomía contra el orden jerárquico del campo literario en aquel momento. La diversidad de estilos, temas y géneros que se convocaba en estas relaciones⁷², esa apuesta por la libertad creativa⁷³, se puede interpretar en términos de autonomía, ya que no parece existir una orientación estilística, temática, ideológica o de cualquier otra índole que comprometiera el quehacer literario de los productores.

En cierto modo, el espacio que les brindaba la revista *América* ya implicaba cierta identificación en conjunto, pero es conocido el desinterés de Hernández por conformar o formar parte de una escuela o corriente literaria. Esta diferencia, como ya apuntaba, no sólo se aprecia en relación con la corriente de la narrativa de la revolución, además, señala una separación de los grupos de vanguardia bien definidos, como el de los Estridentistas o el de los Contemporáneos, que representaban en cierto modo la oposición oficial dentro del campo literario mexicano.

Es significativo apuntar que la diferencia también se imponía desde la elección, por parte del autor y sus allegados, de los espacios concretos donde generaban el diálogo que devenía en empresas de creación literaria. Me refiero a su preferencia por la tertulia en un café de chinos y a las reuniones que se realizaban en la propia casa del escritor guanajuatense como parte de sus actividades y proyectos literarios. Estos lugares, que se encuentran al margen de “lo oficial”, suponen un evidente contraste con los espacios institucionalizados dentro de las academias o en los centros culturales de prestigio.

⁷² Me refiero a que el grupo se integraba por narradores, dramaturgos, poetas y ensayistas, tanto hombres como mujeres.

⁷³ María del Mar Paúl Arranz observa esta libertad, además, como cualidad trascendente de la literatura de Hernández: “En resumidas cuentas, creo que Efrén Hernández logra transmitir en su literatura una extraordinaria sensación de libertad, en temas y en formas, y creo que no es exagerado decir que de esa libertad respiró, entre otros, Juan José Arreóla”. María del Mar Paúl Arranz. “Efrén Hernández o el juego cómplice de la literatura”, *Literatura Mexicana*, p. 108.

En esa confrontación entre el espacio amigable o familiar y el espacio oficial institucionalizado, el primero representaría la actitud revolucionaria de una disposición hacia la autonomía con respecto de algún compromiso político, económico o pedagógico; mientras que el segundo guarda una relación más cercana con el estatus conservador del sistema cultural dominante, que en el caso del campo literario mexicano estaba comprometido con la propaganda del auge nacionalista, tan importante para el México posrevolucionario. Tal contraste responde, como señala Pierre Bourdieu, a

La oposición principal [que] se establece entre los productores más autónomos (campo de producción restringida), poseedores de un gran capital específico, pero de escaso éxito en el público [...], y los productores más heterónomos y de gran éxito económico (campo de gran producción)⁷⁴.

Visto en perspectiva, la posición desde la que escribió, publicó y enseñó Efrén Hernández tiene una relación más estrecha de lo que parece con los agentes (autores) que produjeron el cambio, con aquellas tomas de posición que abandonaron esa dinámica tradicionalista que ligaba mecánicamente la literatura al acontecer social para transformar la narrativa mexicana a partir de la segunda mitad del siglo XX. Muestra de ello es que algunos de los productores más cercanos a Hernández, paulatinamente se ubicarían en la esfera de mayor prestigio del campo, basta con hacer énfasis en Rosario Castellanos y en Juan Rulfo, quienes produjeron obras que abrieron la puerta a un campo de posibilidades tanto de lectura como de escritura.

La propia obra narrativa de Hernández, sobre todo sus cuentos, aún ostenta en gran medida esa posición (u oposición) vinculada al cambio. Tal parece que sus estrategias están dispuestas de tal modo que hasta la fecha representan un contraste frente a las orientaciones

⁷⁴ Pierre Bourdieu. “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, *Criterios*, p. 21.

conservadoras y a las formas fijas. Mas en el contexto contemporáneo del campo pareciera que está sucediendo un cambio en el que ahora la diferencia marca la norma, debido a lo cual lo extraordinario de la propuesta de Efrén Hernández ha adquirido diferentes valores de legitimidad. Ello se aprecia como consecuencia de la dinámica y de la movilidad propias del campo, donde

[...] una toma de posición cambia, aunque permanezca idéntica, cuando cambia el universo de las opciones que son ofrecidas simultáneamente a la elección de los productores y de los consumidores. El sentido de una obra (artística, literaria, filosófica, religiosa, etc.) cambia automáticamente cuando cambia el campo dentro del cual ella se sitúa para el espectador o el lector⁷⁵.

Para observarlo con más claridad, quisiera puntualizar que Efrén Hernández como autor, en el momento de su producción, asumió una toma de posición a través de su obra, con sus características temáticas, estructurales y estilísticas propias, en el espacio marginal de lo diferente, entre las fuerzas débiles del campo literario. Esta toma de posición, así como se opuso a las fuerzas dominantes vigentes de la tradición realista, también confrontó a los proyectos declaradamente vanguardistas, mismos que asumirían en seguida una posición dentro de la esfera de la legitimidad. Pero la posición marginal que Efrén Hernández asumió en un principio no es la misma que le ha concedido otro horizonte de posibilidades, ya que ningún autor, u otro agente, puede fijar su posición de forma permanente e inamovible en algún lugar del campo; su posición está dada por la tensión constante de esas líneas de fuerza que, a su vez, condicionan la estructura al campo.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 5.

Las diversas disposiciones de algunos agentes (principalmente desde la academia⁷⁶ y el ámbito editorial⁷⁷), pertenecientes a la esfera legitimadora, que componen el panorama actual del campo literario mexicano, en conjunto con las relaciones que las propias características de sus cuentos establecen con las nuevas producciones y proyectos de creación, han movilizado la posición del autor hacia la esfera de prestigio. Pero lo que más interesa tener en cuenta es que ello se debe a toda una variedad de factores –de personalidad del sujeto, estéticos, económicos, políticos, de ubicación espacial, etc.– que están íntimamente relacionados entre sí y determinan en conjunto las posiciones y disposiciones de los agentes que integran el campo.

De lo anterior se deduce que es imposible concebir una incidencia directa y mecánica de cualquiera de dichos factores –en especial aquellos que podrían considerarse externos al campo específico de la literatura– sobre las obras producidas por cada sujeto-agente, ya que estos factores sólo actúan “por conducto de las fuerzas y de las formas específicas del campo, después de haber sufrido una reestructuración tanto más importante cuanto más autónomo es el campo, cuanto más capaz es de imponer su lógica propia, es decir, el producto acumulado de su historia propia”⁷⁸.

⁷⁶ El ámbito académico es quizá el medio más importante a partir del cual se ha dispuesto la revaloración de Efrén Hernández como autor fundamental. Cabe señalar al respecto los siguientes estudios: María Teresa Bosque Lastra, *La obra de Efrén Hernández* (1963); Edith Negrín, *Comentarios a la obra de Efrén Hernández* (1970); Jairo Francisco Castillo Díaz, *Una aproximación a la cuentística de Efrén Hernández* (1995); Jacqueline Colín Sandoval, *La estética modernista en la obra de Efrén Hernández* (2002) y *Modelos artísticos presentes en la narrativa y la poesía de Efrén Hernández* (2010); Yanna Hadatty Mora, *La ciudad paroxista, Prosa Mexicana de vanguardia (1921-1932)* (2009); Nayeli de la Cruz de la Rosa, *La construcción del espacio en tres cuentos de Efrén Hernández* (2010); Elizabeth Hochberg, *La écfrasis en los cuentos de Efrén Hernández* (2012); Juan Alberto Bolaños Burgos, *Un silencio que, como todos los silencios, no hace ruido. Hacia una revaloración de la obra narrativa de Efrén Hernández* (2012); Juan Manuel Berdeja Acevedo, *Efrén Hernández: el arte de la digresión en “El señor de palo” y “Cerrazón sobre Nicomaco”* (2016).

⁷⁷ La edición de las *Obras completas* (2007 y 2012) por parte del Fondo de Cultura Económica y a cargo de Alejandro Toledo, representa, sin duda, un hito para el acercamiento de todo tipo de público a la obra de Hernández.

⁷⁸ Pierre Bourdieu. “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, *Criterios*, p. 2.

Si volvemos sobre el cuestionamiento de la identificación de las voces de los relatos hernandeanos como reflejo de la voz del autor, podemos notar que esa búsqueda de algo parecido a una explicación o a una interpretación, tanto del autor como de la obra, a partir de las condiciones sociales y económicas de la persona (o individuo), sólo responde a una estrategia que cierta postura crítica ha asumido para entablar una comunicación parcial e indiferenciada con dos fenómenos constituidos a partir de una diversidad de factores en constante movilidad, además, orientados en diferentes sentidos hacia lo diferente.

El conjunto de factores que he intentado captar a partir de las posiciones y disposiciones asumidas por el autor en cuestión, así como de las posiciones y disposiciones que frente a él han asumido otros agentes del campo, sólo funcionan como coordenadas que permiten aprehender de forma relativamente objetiva en un punto específico del campo fenómenos complejos como son: la posición del autor y la valoración de su obra, a partir de las relaciones concretas que comunican a los sujetos implicados.

Además, he querido mostrar en la medida de lo posible cómo podemos distinguir esa permanente movilidad de los agentes en el campo, que en términos de Bourdieu funciona

[...] a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo.⁷⁹

Efrén Hernández representa aún el lugar de la diferencia dentro de la estructura del campo literario mexicano. Sin embargo, esta posición, que es asumida e impuesta a la vez, cuando se trata del autor, no adquiere el mismo sentido si la analizamos desde la articulación

⁷⁹ Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador” en VV. AA., *Problemas del estructuralismo*, p. 135.

de las estrategias discursivas. En el marco de dichas estrategias, me interesa discurrir también en relación con la interrogante sobre la voz que enuncia, pero esta vez tomando algunos pasajes del cuento “Santa Teresa” que aportarán interesantes proposiciones.

La historia en este cuento está a cargo de un joven que relata en primera persona su estancia una noche en casa de don Maurilio, hombre campirano retirado que de vez en cuando contrata a “un estudiante de los más inteligentes” para “cultivar su espíritu y el de su hija”, Inés. Este muchacho con aspecto de seminarista, como le parece a Inés, describe desde su muy particular punto de vista su entorno y los objetos que observa; un retrato de Santa Teresa de Jesús cobra especial atención para él y se convierte en el motivo de una serie de reflexiones y digresiones por las que son convocadas las referencias más insospechadas: la literatura clásica, la historia bíblica y los sueños y los recuerdos del personaje, por ejemplo.

La anécdota es mínima, pero en “Santa Teresa” la narración discurre con tanta libertad y es a tal grado significativa para el lector la experiencia de este recorrido en sí mismo que el propio discurso relativiza la idea de establecer un punto inicial, un clímax o una conclusión. El lector forma parte de un proceso que, en principio, parece ser continuo y tener un carácter relativo, en oposición a la idea totalizadora de la obra cerrada, acabada y de sentido unitario. Estas características del cuento de Hernández tienen un estrecho vínculo con la constitución de la voz que enuncia y su efecto en el lector, hecho que observaré puntualmente en algunos pasajes. En un principio el narrador se expresa con un tono bastante personal, dudoso de sus propias apreciaciones, no exento de humor y cierto sentido irónico:

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 podría ser una comedianta. Las comediantas se visten con cualquier vestido. (126)

A no ser por cierta desviación que representa el refrán, en este pasaje no parece haber duda de que se trata de una sola voz, correspondiente con la consciencia del personaje, quien está narrando su propia historia. El tono irónico humorístico que caracteriza al discurso, así como ciertas relaciones inusitadas que contrastan con el asunto general de la historia, alude a la subjetividad de un sujeto-personaje que enuncia. Un ejemplo de tales relaciones inusitadas es el siguiente:

—Inés, ¿por qué no cenas?

Pero ella estaba pensando en una golondrina que dio un tope contra un campanario y se quebró. (132)

Este fragmento corresponde a la última escena, en la que el narrador-personaje observa y describe la actitud de Inés. No parece evidente la relación entre lo que piensa Inés y el asunto de la cena al que corresponde la escena, pero, en primera instancia, tiene la misma función que el humor y la ironía: resalta la mirada subjetiva del personaje que caracteriza la narración, abundante en imágenes poéticas y vuelcos imaginativos abruptos.

No obstante, en algunos momentos se tiene la impresión de que el narrador sabe más de lo que su posición como personaje le permitiría, pues conoce lo que piensan o sienten los personajes, como se observa en el pasaje anterior y en el siguiente:

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. (129)

También en la descripción del entorno el narrador asume una perspectiva que abarca más de lo que en sentido estricto le permitiría su mirada focalizada: “La tarde había sido limpiada

escrupulosamente por la lluvia en la tierra, y por el viento en el cielo. La estrella de la tarde fue la última gota que rodó por las cuencas del crepúsculo. Ya un poco después, la luna, tras el ojo de agua, extendía su luz recién amanecida, [...]” (132).

Lo que quiero señalar es que el origen de la enunciación que parece provenir del personaje protagonista no se identifica así en todo momento, pues la subjetividad focalizada no anula cierta omnisciencia ni la capacidad del narrador para asumir otras perspectivas; en apariencia se trata sólo de un cambio en la consciencia del personaje, quien eventualmente asume la posición de un narrador omnisciente, pero me parece reconocer una alternancia de voces narrativas y de perspectivas que implica siempre una orientación hacia el diálogo.

El siguiente pasaje es adecuado para ejemplificar con mayor claridad la coexistencia de diferentes voces en el que podríamos reconocer en primer momento como el discurso de un solo sujeto: el personaje-narrador:

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. (129)

En estas líneas el narrador-personaje repite algo que ya se había enunciado, solamente que con algunas variaciones fundamentales. En la primera mención, unas líneas antes, expone que “Inés *piensa* que ya tiene muchas blusas” y que “Don Maurilio *piensa* que si no se resuelve pronto la cuestión religiosa, pronto será el fin de la patria mexicana”, el narrador hace hablar –si se me permite la expresión– a sus consciencias; mientras que en la segunda mención, el conocimiento se da por hecho, la información parece pertenecer a la consciencia del narrador-personaje, no obstante, resuenan los ecos de las voces desde donde tal información fue enunciada por primera vez.

Es significativo además el hecho de que haya una separación, un espacio en blanco, entre los fragmentos que comentamos, ya que pertenecen, uno al final del segundo apartado del cuento y otro al inicio del tercero. Esto permite notar por comparación la transición de las voces entre diferentes perspectivas; aunque siempre se da en palabras del narrador, las voces de los otros personajes aparecen de forma marcada como voces ajenas, como otras voces, en el primer fragmento, mientras que en el segundo es la voz del narrador la que se impone. “El ratoncito piensa que yo puedo comérmelo”, oración dicha por el narrador que completa el segundo fragmento, volverá a orientar el origen de la voz hacia otro personaje, el ratón.

La alternancia lúdica de la voz que enuncia permite la configuración de personajes tan particulares y jocosos como el ratón. La personificación le confiere en el marco de la representación la calidad de sujeto y lo convierte en uno de los principales interlocutores del narrador. Podríamos decir que se trata sólo de una proyección del personaje-narrador, quien dialoga consigo mismo; estoy de acuerdo, pero en todo caso se trata de un diálogo entre dos puntos de vista, dos voces que constituyen a un mismo sujeto y que se alternan en las palabras del narrador: “¿O será que me parezco a alguien con quien me confunde? [...] ¿En dónde me ha visto, pues? ¿En el techo? ¿Sobre el piso? No, no me vio en el techo ni en el suelo, me vio colgado en la pared” (130).

Estas son las palabras del narrador, pero la consciencia es del otro, del personaje-ratón. Preguntas como estas crean el efecto de un eco del pensamiento del personaje-ratón y enfatizan en este pasaje la pluralidad de voces que puede resonar en el discurso que aparenta ser un monólogo. La elección de este recurso propone otra forma de representar la repercusión de las otras voces en la voz propia: más que una alternancia o cambio de voz,

aquí se crea lo que Bajtín llama una colisión dialógica, donde las voces se fusionan y el diálogo se retrae hacia el interior de un solo enunciado, “en los elementos estructurales más finos del discurso”⁸⁰.

Me parece lícito afirmar, por lo antes referido, que las voces de los personajes corresponden a instancias independientes; por un lado, tenemos la voz del narrador que discurre con ironía e interés sobre su entorno, por otra, una especie de desdoblamiento de sí mismo representado por el ratón, que posee una perspectiva diferente para comprender los mismos hechos y objetos; también está la voz de Don Maurilio con su profunda preocupación por la situación política del país y la educación de su hija, una mirada orientada hacia las cuestiones más prácticas; finalmente, Inés se presenta como una consciencia de fuerte imaginación poética, inmersa en la contemplación, casi ajena por completo a lo que sucede en su entorno.

Cada una de estas voces representa a un sujeto en diálogo, con independencia de sus actos y marcada libertad de pensamiento, se trata de consciencias inconclusas en un diálogo sin solución, siempre abierto, muestra de ello es el final inconexo y abierto del cuento. Este diálogo, por otra parte, es el proceso continuo al que se suma cualquier lector del cuento como participante activo del hecho literario.

Suficientes elementos muestran que al tratarse de un cuento como “Santa Teresa”, no es posible hablar sin dificultad del relato como el reflejo de la consciencia unitaria del autor; aunque la narración autodiegética apunta en mayor medida hacia la estructura de un monólogo, la resonancia de diferentes voces autónomas entretejidas a lo largo del discurso

⁸⁰ Mijail M. Bajtín. *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 382.

en relación comunicativa evidencia una mayor correspondencia con la noción bajtiniana de dialogismo

Al respecto de la propia posición dialógica que asume el autor frente a su obra, Bajtín señala que el dialogismo define al personaje con base en

la independencia, la libertad interior, el carácter inconcluso y falto de solución del héroe. Para el autor, el héroe no es ‘él’ o ‘yo’, sino un ‘tú’ con valor pleno, es decir, otro ‘yo’ equitativo y ajeno (un ‘tú eres’). El héroe es el sujeto destinatario de un diálogo profundamente serio, auténtico y no retóricamente representado o literariamente convencional. Y este diálogo –el ‘gran diálogo de la novela’ en su totalidad– no se lleva a cabo en un pasado, sino que se realiza ahora, es decir, en el presente de su proceso creador. No se trata de la transcripción literal de un diálogo concluido, ya rebasado por el autor y por encima del cual este último se ubica actualmente como si se tratara de una posición suprema y decisiva⁸¹.

2.2 La lectura: un campo de posibilidad

Las relaciones entre Efrén Hernández y otros agentes del campo literario pueden observarse también como las relaciones entre el autor, su obra y sus lectores, pues la crítica periodística, la crítica académica, los comentarios de otros creadores y las presentaciones de los agentes del área editorial son resultado de las lecturas que han generado las principales directrices de interpretación de la obra hernandeana. No hay que pasar por alto, sin embargo, que estos lectores son a quienes solemos llamar lectores críticos o especializados, aquellos que hacen públicos los resultados de sus lecturas, confiriendo relativa autonomía al campo literario.

Como he querido señalar en el capítulo anterior, se trata en cada caso de una lectura orientada por la posición que asume el agente-lector frente a la obra de Hernández, pero,

⁸¹ *Ibid.*, p. 151.

asimismo, determinada por las disposiciones de los demás agentes hacia dicha obra y hacia la toma de posición del propio agente-lector; se deduce de ello que el resultado de tales lecturas promueve la legitimación (o lo contrario) del autor y de la obra de Hernández, a la vez que pone en juego la propia legitimidad del agente-lector en tanto autor.

El diálogo que he establecido hasta ahora, a la vez con los cuentos hernandeanos y con algunos de sus lectores críticos, implica una lectura particular y una toma de posición consciente que pone en evidencia la dinámica de las fuerzas en pugna en el espacio más autónomo del campo literario mexicano. Pero la lectura no es una actividad exclusiva de la crítica ni de los agentes específicos del campo; tanto la lectura como el lector poseen una movilidad y una diversidad que va más allá de las relaciones entre posiciones, disposiciones y tomas de posición de los agentes que configuran el campo autónomo.

Específicamente, en los cuentos de Hernández observo que la lectura constituye una suerte de espacio abierto, donde ya no hablaríamos de un campo literario, sino de un campo de posibilidad. Esta noción es descrita por Umberto Eco como la conjugación de

[...] dos conceptos transformados por la cultura contemporánea y extraordinariamente reveladores: la noción de campo le proviene de la física y se sobreentiende una renovada visión de las relaciones clásicas de causa y efecto unívoca y unilateralmente entendidas, implicando en cambio *un complejo de interacción de fuerzas*, una constelación de *acontecimientos*, *un dinamismo de estructura*. La noción de posibilidad es una noción filosófica que refleja toda una tendencia de la ciencia contemporánea, el abandono de una visión estática y silogística del orden, la *apertura a una plasticidad de decisiones personales* y a una *circunstancialidad e historicidad de los valores*⁸².

Como podemos ver, la noción de campo se corresponde en esencia con la concepción de Bourdieu, pero la noción de posibilidad le añade ese sentido de indeterminación propio

⁸² Umberto Eco. *Obra abierta*, p. 90. El subrayado es mío.

del acto subjetivo de la lectura. Lo que quisiera hacer patente a partir de este momento es cómo los cuentos de Efrén Hernández postulan un campo de posibilidad desde sus propias estrategias discursivas orientadas hacia la lectura, las cuales no sólo implican al lector crítico, sino a cualquier sujeto lector, quien tiene una participación activa en una dinámica de indeterminación y de apertura, orientada hacia una gran libertad comunicativa e interpretativa.

Esta forma de entender el papel del lector, hay que precisarlo, encontrará siempre una disonancia con las relaciones esquemáticas y las interpretaciones orientadas hacia un sentido último y absoluto. Conviene situarnos en contexto en este punto para distinguir esa disonancia, o diferencia –aspecto que ya hemos señalado anteriormente–, entre las relaciones que establecían los cuentos de Efrén Hernández y aquellas que representaban el marco convencional paradigmático del campo literario mexicano de su época.

Como ya he señalado en un trabajo anterior sobre la obra de Efrén Hernández⁸³, del cual éste es complementario, la narrativa de este autor en el momento de su producción contrasta con el modelo surgido del realismo decimonónico, definido por características tales como la presentación de personajes arquetípicos, una ubicación espacial delimitada y definida, la secuencia lógica lineal del tiempo, un pretendido lenguaje denotativo y la preferencia por la narración objetiva de los hechos puesta en perspectiva (espacial y temporal) sobre la descripción subjetiva.

Bajo este conjunto de presupuestos podemos agrupar un conjunto de obras que se conciben como un retrato de las acciones del individuo, entre las que la novela de la

⁸³ Andrés Vázquez, *La metaficción en “El señor de palo” de Efrén Hernández*.

Revolución resalta como paradigma. Esta corriente “realista”, que no ha perdido del todo su vigencia, intenta mostrar los acontecimientos históricos a través de una especie de filtro estetizante que todo lo ordena en un conjunto lógico y armónico; aquí los mecanismos del aparato narrativo operan, sin hacerse evidentes, en función de la mayor correspondencia posible con el referente histórico –lo que Barthes llama verosimilitud referencial en oposición a lo verosímil discursivo⁸⁴–, en beneficio de una lectura que privilegia el papel de observador por parte del lector.

Textos como “El señor de palo”, “Santa Teresa” y “Un escritor muy bien agradecido”, que promueven la participación activa y la reacción subjetiva diferenciada de cada lector, son la contraparte del realismo objetivo que postula la percepción pasiva de un conjunto organizado, delimitado y unificador. Este es principalmente el marco de referencia al que haré alusión cuando en el curso del análisis hable de convencionalidad o de delimitación de la lectura.

2.2.1 Un cuento que sabe que es un cuento.

Ahora quisiera retomar el fragmento de “El señor de palo” que en el primer capítulo me hacía cuestionar sobre el origen de la voz narrativa: “En este capítulo no hablo ya. Y me importa un comino; ya he contado todo lo que quería contar” (182). Me pregunto ahora: ¿a quién le habla este narrador-autor? ¿A quién le quería contar su historia? La respuesta tampoco es segura, pues el juego metaficcional altera tanto la determinación de la voz que enuncia como la posición concreta de un interlocutor, intra o extradiegético; a partir de que la voz narrativa se vuelve autoconsciente y hace notar que está contenida en un “capítulo”, se rompe por un

⁸⁴ Roland Barthes. “El efecto de realidad” en VV. AA., *Comunicaciones. Lo verosímil*, p. 97.

momento el pacto de verosimilitud que establece el relato de ficción con el lector y éste entra en diálogo con una obra que parece discurrir sobre su propio carácter ficticio o literario. El lector abandona así ese estatismo de receptor pasivo y da paso a nuevas posibilidades de realización de la lectura.

La autoconsciencia anula la posibilidad de una sola postura o perspectiva, de una sola lectura, pues el sujeto que enuncia se identifica sin diferencia plena tanto con el personaje protagonista y con el narrador como con un autor-escritor. Esta indeterminación de la voz del sujeto provoca que el lector adquiera también una movilidad, un dinamismo, que transgrede el esquema convencional autor-texto-lector. El acto de la lectura deviene campo de posibilidad al permitir la multiplicidad de relaciones y realizaciones tanto del sujeto como de sus dimensiones espacio-temporales, las cuales solemos diferenciar en cada caso, sea que consideremos personas (autor y lector), sea que consideremos a un sujeto dentro de la representación (personaje y narrador).

Tomaré algunos pasajes del cuento “Santa Teresa” para hacer énfasis en la función de la autoconsciencia como estrategia narrativa que apela a la configuración de un campo de posibilidad para el lector. Muy cerca del inicio del cuento, dice el personaje-narrador: “Ahora nuevamente veo cómo tenía razón cuando dije: la persona que construyó esta pieza era muy inteligente” (125). Si volvemos unas líneas atrás en la lectura corroboramos que, en efecto, ya el narrador había hecho el mismo comentario, sólo que ese “cuando dije” nos advierte que, al cobrar consciencia de lo dicho, el narrador ha adoptado una perspectiva distinta con respecto a la narración.

Este cambio de perspectiva hace que la narración focalizada desde la mirada del personaje se torne comentario del narrador sobre su propio discurso, con lo cual el narrador-

personaje transita sutilmente de un primer nivel diegético a un segundo nivel que contiene al primero, separado no sólo de la diégesis, sino de la propia ficción. Esto manifiesta que la dimensión espacio-temporal del sujeto de la enunciación está dispuesta desde la indeterminación hacia la apertura de sus límites. Dicha apertura implica también para el lector la movilidad de su posición frente al texto, especialmente cuando el movimiento del narrador le hace tomar consciencia sobre el proceso mismo de su lectura, así como sobre el carácter material, discursivo y comunicativo del texto.

Otro tanto ocurre cuando el narrador menciona: “He topado con la historia de la *tantas veces arriba mencionada* Santa Teresa de Jesús” (127). “Arriba” hace referencia al espacio de la página escrita en un sentido análogo al de la frase anterior “cuando dije”, que hizo referencia al tiempo de la narración; ambas son formas de la autoconsciencia que desbordan el sentido lineal de la lectura y que permiten diversas lecturas simultáneas que se complementan entre sí; por ejemplo, a la vez que el lector sigue el desarrollo argumental de la historia, tendrá que considerar, al menos, la forma en que está dispuesto el texto sobre la página, lo que se puede llamar su espacialidad material –donde hay un arriba y un abajo–, así como la relación del tiempo con el discurso de un narrador consciente de su papel de narrador.

Otro recurso autoconsciente opera en el cuento para hacer evidente la transgresión de la verosimilitud ficcional de la narrativa literaria y exigir de forma declarada la participación activa del lector. Se trata de la forma en que el narrador interpela al lector, un mecanismo mediante el cual es posible establecer el efecto de la comunicación directa entre narrador y lector empírico por encima de los límites espacio-temporales que a cada uno corresponden: “En general es muy dolorosa la vida de los siervos. ¿Ha estudiado *usted* derecho romano?

¿Ha leído *usted* la historia de Egipto? Cuando una persona es de condición servil, sufre mucho” (126).

El pasaje anterior podría generar algunas reservas visto así de forma aislada. Pudiera ser que estas alusiones tengan sólo un carácter retórico, en el sentido de que se trata de preguntas que sólo enfatizan el punto que se discurre y que no apelan a una réplica. Sin embargo, no las podemos pasar por alto en el curso de la lectura; en el conjunto del discurso del relato pueden ser leídas en función de la apertura de los límites que ciñen el ámbito de la ficción, en el mismo sentido en que lo muestran los ejemplos anteriores, ya que el narrador no cuenta con un interlocutor directo y concreto en el marco de la diégesis al que podamos identificar con el pronombre “usted” –los diálogos en estilo directo que corresponden a los demás personajes están siempre dentro del marco del discurso del personaje protagonista–, pero la fuerza comunicativa del pronombre es tal que cabe la posibilidad de que el lector se sienta identificado.

En este sentido las preguntas no pueden hacer menos que interpelar al lector e identificarlo como el “interlocutor cómplice”⁸⁵ de la voz que antes comentaba la narración desde un segundo nivel metafictional. El lector asume de este modo una participación activa que convierte a la lectura en parte de un diálogo, a la vez que lo convierte a él en sujeto cómplice en el proceso creativo del relato. El siguiente pasaje es otro ejemplo de la función de las interrogaciones para poner en evidencia la participación del lector:

Inés, sin darse cuenta que estaba con nosotros, se mordía las uñas. Durante toda la cena hizo lo mismo; sólo una vez interrumpió su

⁸⁵ Hago eco de la denominación de María del Mar Paúl Arranz, quien anota que Efrén Hernández “desmitifica o desrealiza el papel del narrador-autor. Si la literatura es una invención, lo primero que cabe inventar es al autor. Al incorporarlo como personaje, la literatura no existe antes, existe mientras alguien participa de ella; por ello el guiño permanente con ese interlocutor (cómplice) a quien se sabe partícipe de claves secretas en el juego de la literatura”. María del Mar Paúl Arranz. *Op. cit.*, p. 96.

quehacer, para quemar en la llama de la vela, el cuernito que arrancó de su dedo del corazón.

¿En dónde están estas muchachas que se muerden las uñas enfrente de un muchacho al que apenas hace un momento conocieron?

Con el fuego de la flama se encogió la uña. (131)

Aunque esta vez la referencia no es explícita debido a la ausencia del pronombre, la resonancia de las alusiones anteriores no deja de estar presente y el diálogo con el lector continúa latente en la pregunta. Es lícito, desde esta perspectiva, reformular imaginariamente el cuestionamiento tal como resonaría para el lector al tomarla como diálogo personal: *¿Dígame usted en dónde estás estas muchachas...?*

Este recurso tiene una realización más enfática en otro de los cuentos que aquí me ocupan: “Un escritor muy bien agradecido”. En este cuento la historia discurre sobre un infortunio ocurrido a Jacinto José Pedro, un joven poeta pobre que gasta su tiempo en soledad escribiendo versos tristes. Cierta día que el joven decide romper la rutina y dar un paseo por las calles de la ciudad, un descuido lo obliga, con gran pesar, a pasar la noche deambulando por las calles. Tal como en “Santa Teresa”, podría decirse que la anécdota es casi insignificante, en cambio la interpelación hacia el lector me parece de gran relevancia, ya que de forma explícita señala una postura irreverente, declaradamente crítica y reprensiva hacia una actitud pasiva de la lectura. El cuento comienza con un prelude bastante peculiar en un tono entre humorístico y absurdo por parte del narrador-personaje, quien de forma inesperada llama la atención del lector de forma imperiosa, inusual y hasta violenta:

Bien, ya oigo que usted dice: -Hoy comienza la nueva era, anoche se acabó la era pasada.

¡Qué tonto es usted! Siento por usted una profunda compasión. Casi siempre permanece en silencio, y cuando por milagro se le ocurre algo, suelta usted un disparate. (133)

El pronombre de la segunda persona, “usted”, esta vez convoca con más fuerza al lector y crea un doble efecto, a partir del cual el lector se identifica como personaje-interlocutor dentro de la narración⁸⁶, pero también como sujeto enunciador, gracias a la representación de su voz en estilo directo que ofrece una opinión propia. Además, si el lector “casi siempre permanece en silencio” es porque, evidentemente, siempre está ahí, como ese sujeto cómplice que participa activamente a través de la lectura.

Si identifico con plena seguridad al pronombre “usted” con el lector es porque el mismo texto lo hace patente algunas líneas más adelante. En el segundo apartado dirá el narrador: “¿Se ha fijado usted, lector, en que cuando se encuentra en una postura perfectamente cómoda, si algo viene a distraerle y usted se mueve, cuando intenta volver a acomodarse se encuentra con que ya no es posible por nada del mundo?” (137).

La relación que trataba de establecer entre el lector y el narrador es aquí explícita: la diégesis se interrumpe con este fragmento metaficcional en el que se comenta en diálogo un asunto derivado de la historia. Varias veces más aparece esa referencia a “usted” para mantener el efecto comunicativo del discurso, ese diálogo que anula la perspectiva unilateral en la narración. El uso de la segunda persona, cabe destacar, es infalible como parte de la representación de un acto comunicativo en el discurso del relato.

Esta misma forma de interpelar al lector aparece sistemáticamente en el cuento “El señor de palo”⁸⁷, donde el lector se percibe como una consciencia independiente que dialoga

⁸⁶ De acuerdo con Juan Berdeja, la digresión es la que posibilita que el lector pueda identificarse como personaje con suficiente naturalidad, pues es capaz de integrar referencias ajenas a la diégesis sin provocar una ruptura en la narración. *Cfr. Juan Berdeja. Efrén Hernández o el arte de la digresión*, p. 60.

⁸⁷ La autoconsciencia y la autorreferencialidad son aspectos definitorios de este cuento en el que la narración autobiográfica está a cargo de un hombre paralítico, quien hilvana su historia entre digresiones y recuerdos sin un estricto orden cronológico. El personaje narra anécdotas que abarcan un lapso que va de su nacimiento hasta

todo el tiempo con el narrador, aun cuando siempre están presentes las palabras de éste: “Pero señor, dirá quien haya hecho la gracia de leer hasta este punto, ¿cómo es posible un silencio como éste de que usted nos habla, si venía en tren? [...] Carísimo lector, la tuya es una observación inofensiva, nada tiene que ver con el asunto general” (159).

Esta participación activa que la autoconsciencia ha generado en el lector implica, como apunté hace algunas líneas, su participación como personaje, hecho que se hace patente en otro recurso que podemos identificar como una *mise en abyme*, ya que pone en representación el acto de la lectura. En este fragmento de “Santa Teresa”, tanto lector como narrador se representan como personajes-lectores en el marco del curso de la narración:

Cuando zumba un mosquito ya sé que no voy a poder dormir.
Afortunadamente aquí hay autores clásicos, mejores que el bromural
para el insomnio.

Al abrir el libro sucede una increíble cosa. He topado con la
historia de la tantas veces arriba mencionada Santa Teresa de Jesús.

Antes dije: Vamos a dormir.

Ahora digo: ¿Usted gusta? Vamos a leer.

“Santa Teresa de Jesús era incansable, se movió febrilmente,
no paró en toda su vida.” (127)

La dinámica que de forma tácita se puede advertir a partir de este juego metaficcional radica en la interacción del narrador-personaje autoconsciente (autoproclamado como autor), quien es ahora también un lector, acompañado en su lectura por otro lector, posiblemente el lector empírico, aquí identificado como personaje-lector. Considero que ejemplos como éste permiten demostrar cómo a partir de la lectura de los cuentos de Efrén Hernández, donde los planos ficcional y factual aplazan y confunden sus límites, se genera un juego dinámico en el que se ven implicadas diferentes manifestaciones del sujeto (narrador, personaje o lector).

su muerte, pero el asunto general gira en torno a un hecho decisivo: aquel viaje en tren en el que perdió la movilidad de su cuerpo a causa de un accidente que él mismo provocó.

Quisiera hacer énfasis, a propósito del mismo pasaje, en la forma en que el narrador-lector lee, pues se trata, por una parte, de una postura irreverente frente a la tradición que representa cualquier autor clásico, aquí comparado con un sedante, pero más efectivo para que el lector pueda recobrar el sueño; por otra parte, su lectura es también un diálogo, una réplica que asume una postura crítica frente a lo leído:

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 que los siguientes versos:

Tantas idas
y venidas
tantas vueltas
y revueltas
quiero, amiga,
que me diga:
¿Son de alguna utilidad?⁸⁸

fueron escritos en honor de Santa Teresa de Jesús.

Después vienen unas ideas extravagantes. Dice que Santa Teresa de Jesús es una santa.

—Un momento, señor escritor, le digo yo entre mí. ¿Por qué dice usted que Santa Teresa de Jesús es una santa? (127-128)

Lo que me interesa aquí es mostrar que el lector en el que se ha convertido el narrador es también un lector activo, consciente de las posibilidades de la lectura como campo abierto a sus propios valores subjetivos y a la interpretación circunstancial. La *mise en abyme* del acto de la lectura, en este sentido, reflejaría la forma abierta y dinámica de leer el propio cuento que la contiene, es decir, la lectura como campo de posibilidad tal como lo he propuesto.

⁸⁸ El fragmento pertenece a la fábula titulada “La ardilla y el caballo” escrita por Tomás de Iriarte (1750-1791).

Esta función de la puesta en abismo cobra un matiz interesante en algunos pasajes de “El señor de palo”, donde el reflejo es tanto del acto de la lectura como del proceso de escritura:

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 de que, a un relator, podríamos considerarlo como una fuente de agua de donde se origina un río, que es la narración. [...]

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 solo hombre.

No trato, en fin, de formar un simple catálogo de hechos —esto es fácil y nada me aligera—, sino reflejar mi sobreangustia con las cualidades que ha adquirido en mi espíritu, es decir, dar a luz una organización, relacionados los hechos de manera que, aun cuando cada uno pueda ser tomado como una anécdota completa, no aparezca en el organismo resultante, un aparato inútil o un aparato a faltar. (178)

El cuento contiene aquí la representación de su propio proceso generativo, mediante un mecanismo que Lucien Dällenbach llama reduplicación aporística, donde la *mise en abyme* consiste en un “fragmento en que se supone que esté incluido [sic] la obra que lo incluye”⁸⁹. Aunque parece que leemos las palabras del autor, no hay que olvidar que se trata de una imagen refractada, de una representación que genera el efecto de comunicación entre el autor y el lector, ambos lectores del mismo texto. Gracias a este recurso autorreferencial, este narrador-escritor, lector de sí mismo, devela la preocupación que podríamos trasponer

⁸⁹ Lucien Dällenbach. *El relato especular*, p. 48.

en la consciencia del autor, en otros términos, la posición del autor frente a su propia obra, marcada por la autocrítica a través de una especie de diálogo interno.

La puesta en abismo, mecanismo que da forma a una representación tanto de la lectura como de la escritura en el mismo marco del discurso que es leído, explora a través de la autoconsciencia diferentes posibilidades de incidir en el acto de la lectura. Al percibir su propia condición de lector abierta a la posibilidad de transmutarse en personaje o interlocutor cómplice del autor, así como al percibir la transformación indiscriminada del personaje en narrador, en lector o en autor, el lector somete su propio campo de experiencia factual (constituido por todos los factores que lo circundan como sujeto social) al proceso de la lectura como campo de posibilidad. El resultado es tan variable como posibilidades se abran para el lector en el acto mismo de leer, pues estos cuentos de Efrén Hernández, que se reflejan y se refractan en diferentes niveles, direcciones y dimensiones, postulan la idea de que “el sentido no está al final del relato, sino que lo atraviesa”⁹⁰.

2.2.2 Más allá de los límites del cuento

Lo anterior nos permite reconocer que el conjunto de relaciones que implican al lector en ese efecto de ambigüedad e indeterminación del discurso, constituido por estrategias narrativas concretas (autorreferenciales, autoconscientes o metaficcionales), lo pueden ubicar con gran libertad en los diferentes planos del relato⁹¹: como sujeto del enunciado en el plano del discurso, como sujeto de la enunciación⁹² en el plano de la narración y como sujeto ficcional,

⁹⁰ Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural del relato” en *Análisis estructural del relato*, p. 15.

⁹¹ Me refiero aquí al relato de acuerdo con la descripción de Genette, quien distingue dentro de este rubro las categorías de discurso, narración e historia.

⁹² Trasladamos al ámbito del discurso literario las categorías de enunciado y enunciación, pertenecientes a la teoría de la enunciación de Émile Benveniste, equiparando el acto de narrar con la enunciación y el enunciado con la manifestación lingüística de esa narración. Cf., Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general II*.

es decir, como personaje en el plano de la historia. Además, al reconocernos a nosotros mismos, lectores empíricos, en ese lector que postula el texto de forma explícita, no podremos evitar un cuestionamiento sobre la supuesta fijeza de los límites entre dos planos o dimensiones que convencionalmente no se tocan: por un lado, el afianzamiento del lector en una pretendida realidad factual y, por el otro, el estatuto ficcional del cuento.

El efecto de aplazamiento entre el plano ficcional y el plano empírico comprende, quizá, el aspecto más lúdico y sugerente de la figuración del lector en el texto, ya que nos permite considerar una serie de presupuestos que resalta la tendencia hacia la apertura. Consideremos, en un primer momento, que el lector parte en su lectura desde su posición en un espacio, digamos exterior o empírico. Los límites de ese espacio comenzarán a movilizarse en la medida que el discurso permita el cruce de planos; el lector encontrará elementos a modo de puentes que permitirán el cruce y el aplazamiento. Estos elementos pueden ser recursos lingüísticos perfectamente identificables, como el presente del indicativo en este pasaje de “Un escritor muy bien agradecido”, en donde la voz del narrador emula el diálogo como un hecho que sucede en el momento en que se enuncia:

Nuestro protagonista, en este momento del relato, ya terminó de comer sus jaletinas, ya *va caminando* como antes; pero ahora no va con la despreocupación, con la tranquilidad pasadas. Es muy sencillo, a usted le ha pasado muchas veces; a mí también. ¿Por qué voy a negarlo? Yo soy, ante todo, muy sincero. Por lo demás, me parece que no tiene importancia (138. El énfasis es mío).

Por obra de esta forma narrativa, el espacio y el tiempo de la narración pueden trasladarse al *aquí* y al *ahora* en el presente factual del interlocutor. El propio narrador hará énfasis en este carácter performativo del enunciado al concebir la sucesión de los hechos en la narración como acontecimientos: “La portera es una vieja de corazón avaricioso, extraordinariamente floja y con el carácter agrio. Pero no adelantemos los acontecimientos” (139).

En “Santa Teresa” tenemos otro ejemplo de la función de esta forma gramatical que acerca la lectura al acontecimiento:

El ratoncito piensa que yo puedo comérmelo.

Se conoce en que está retirado varios metros, y también en que no se atreve a dar un paso. *Está haciéndose el muerto*, como la raposita mortecina de la fábula del conde Lucanor. (129)

Estos recursos hacen énfasis en la acción que se realiza para crear el efecto de que el lector y el narrador son testigos de acontecimientos, con lo cual la representación tiende un puente⁹³ entre la verosimilitud del relato ficcional y la percepción del lector sobre lo que podría concebir como verdadero.

En un sentido análogo, encontramos en los cuentos de Hernández marcadores de espacio que funcionan como cruces entre la ficción y el acontecimiento que ponen en relación activa a la lectura con la experiencia. Un buen ejemplo de ello es el mismo enunciado que ha dado pie a este análisis; cuando en “El señor de palo” el narrador dice: “*En este capítulo no hablo ya...*”, así como el enunciado “Nuestro protagonista, *en este momento del relato*, ya terminó de comer sus jaletinas” en voz del narrador de “Un escritor muy bien agradecido”; el efecto que causan es el de establecer un diálogo entre el narrador-autor y el lector, quien percibe al cuento como artificio en el curso mismo de su construcción.

Asimismo, en “Santa Teresa” podemos leer:

¿E Inés? Pues ella fue, precisamente, la que hizo este descubrimiento, y, para cerciorarse, volteó el candelero, primero *para acá* y luego *para allá*.

Finalmente, sus ojitos se quedaron flotando sobre el aire. (132)

Otro medio de escape es la ventana. *Aquella* cuadrada y pequeñita visible desde *aquí*. Aquí, quiere decir un lugar muy próximo a la cama,

⁹³ Paúl Arranz ha señalado muy acertadamente este cruce cuando anota que “Hernández intenta dar forma al espejismo de que el acto de crear y el de leer son simultáneos”. María del Mar Paúl Arranz. *Op. cit.*, p. 103.

en donde estoy sentado con ganas de dormir; mas temeroso de acostarme (125).

En este caso, los deícticos establecen la relación comunicativa entre el narrador y el lector en función de un efecto de oralidad. Los planos de cada ámbito se traslapan debido a que la deixis permite percibir un aplazamiento del contexto de referencia hacia un exterior de la diégesis. De este modo se incrementa el efecto que permite percibir la realidad representada en el texto ficcional literario con valores propios de la experiencia del lector. En este punto surge otra interrogante: si el lector es capaz de moverse fuera del marco convencional que delimita la lectura de la obra literaria, entonces ¿qué es lo que estamos leyendo? ¿El cuento se ha convertido en algo más que un cuento? ¿La lectura misma se ha transformado en otro fenómeno? La formulación de estas incertidumbres remite de forma manifiesta a la cuestión del estatuto genérico, asunto que tendrá mayor desarrollo en un apartado posterior.

Debemos precisar aquí que el efecto de fusión no sólo disemina los límites convenidos en el ámbito de la lectura, también moviliza el marco que delimita la figura del narrador, a quien hemos asociado con la figura del autor en el traslape de planos; sin embargo, al cuestionar su identidad fuera del marco de la ficción, ¿es lícito decir que sus cualidades son transferibles al autor empírico e identificarlo plenamente con él? ¿Se trata de otro sujeto al que el autor ha cedido la voz enunciativa? O quizá podríamos considerarlo como una construcción discursiva que convoca múltiples voces, como ese “tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura”⁹⁴.

En el primer apartado de este capítulo, tales cuestionamientos me han sugerido que en los relatos hernandeanos la identidad de la voz enunciativa no se da en relación con un sujeto unitario, pues cierta indeterminación propicia una multiplicidad de voces en diálogo,

⁹⁴ Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, p. 69.

de modo que cada figuración del autor-narrador-enunciador llevará aparejada, presupuesta, una figuración de su interlocutor, de su lector o de su alocutario⁹⁵. En tanto que participantes de un acto comunicativo, cada sujeto precisa de la participación del otro para establecer el diálogo que no sólo dará forma a una realidad (factual o ficcional) en el acto de la enunciación, sino que los constituirá a sí mismos.

La participación activa del lector en el proceso creativo de los cuentos de Efrén Hernández, según lo que he podido analizar, implica una problematización con la identidad del sujeto hasta el punto de que la indeterminación se vuelve una de sus características definitorias; de esta manera, el lector es proclive a identificarse con cualquiera de los sujetos implicados en la obra: autor, narrador o personajes. Esto advierte, a su vez, sobre la falibilidad de los límites que convencionalmente establecemos entre el plano de lo real y el de lo ficticio. Esta movilidad del lector, inmersa en un campo de posibilidad, amplía su perspectiva frente a la obra literaria, ya que convierte a la lectura en un acto comunicativo que posibilita la realización de las múltiples facetas del sujeto.

2.2.3 Tránsito por el espacio de la lectura.

Un conjunto de términos (límite, plano, campo, movilidad y perspectiva) ha estado presente en este apartado con la finalidad de permitirnos visualizar la idea de la lectura como un espacio que le permite al sujeto desenvolverse o realizarse. Sin embargo, la noción de espacio tiene una importancia que va más allá de la utilidad explicativa de estos términos. Un acercamiento con mayor precisión sobre este aspecto manifestará otro tipo de relaciones entre

⁹⁵ Benveniste plantea esta relación en los siguientes términos: “En cuanto se declara locutor y asume la lengua, implanta al otro delante de él, cualquiera que sea el grado de presencia que atribuya a ese otro. Toda enunciación es, explícita o implícita, una alocución, postula un alocutario”. Véase Émile Benveniste. *Op. cit.*, p. 85.

los elementos que constituyen tanto la tendencia a la indeterminación como el aplazamiento de los límites de la ficción en los cuentos de Efrén Hernández. A partir de las ideas que Michel de Certeau ha desarrollado alrededor de lo que llama “relatos de espacio”⁹⁶, es posible apreciar las relaciones espaciales en torno del sujeto que presentan en común los tres cuentos de Efrén Hernández que aquí me ocupan.

Para Michel de Certeau, al hablar del espacio es preciso hacer una distinción entre dos conceptos en relación de oposición y complementariedad: lugar y espacio. El *lugar* “es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia”, “situados en un sitio propio y distinto que cada uno define”, e “implica una indicación de estabilidad”; se trataría, por tanto, de una disposición espacial esquemática que ubica y dimensiona al sujeto en relación con los demás objetos. El *espacio*, en cambio, se constituye por la movilidad, pues “hay espacio en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo”, “es un cruzamiento de movilidades”, “un lugar practicado”⁹⁷; hablaríamos, entonces, de disposiciones espaciales dinámicas generadas por el sujeto

Acorde con este concepto de lugar, puedo notar que los relatos de Efrén Hernández comparten historias protagonizadas por un tipo de personaje estático que aparece como abandonado, relegado, siempre al margen de los sucesos del mundo. El lugar que habita lo aísla del exterior, en todos los casos el personaje está situado en el interior de una habitación paupérrima, apenas descrita. En esta primera mirada se podría percibir la representación del sujeto al límite de la precariedad, desprovisto de los medios necesarios para funcionar en el mundo como individuo productivo.

⁹⁶ Michel de Certeau. “Relatos de espacio” en *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, pp. 127-142.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 129.

Una mirada general de cada relato nos muestra, más que sujetos, objetos sin acción que forman parte de un *lugar*, como figuras en un bodegón o en una naturaleza muerta, suspendidos en el tiempo, como piezas averiadas de una maquinaria en la que ya no encajan. En “El señor de palo” la muestra es ejemplar, el protagonista es un parálítico que se describe a sí mismo en los siguientes términos:

Ya no soy otra cosa que un árbol cualquiera, un árbol que desea viajar en tren, o, por lo menos, dar de tiempo en tiempo unos pasitos.

No es increíble que hasta me conformaría con alcanzar, aunque me doliera el brazo, la cinta, el lapicero, etcétera, objetos que están sobre la mesa, según mis cálculos, a un metro de distancia de mis manos.

Quiera Dios que de pronto me quedara ciego. Ya ciego, pienso que iría perdiéndose la noción de espacio, y que estaría muy mal; pero no tanto como viendo algunas aves que suelen revolar sobre las nubes, mientras yo no puedo moverme hasta la mesa; noventa centímetros, un metro, tres cuartas de metro distante de mis manos, que, a su vez, son otras cosas, como los objetos extraños. (154)

Como apunta De Certeau, este lugar está determinado por el “estar ahí” de los objetos⁹⁸ desprovistos de acción; el relato traza aquí un “mapa” que describe el orden de los objetos por medio de “un asentamiento totalizador de observaciones”⁹⁹. Es significativo en este sentido que “la noción de espacio” la perciba el personaje a través de la vista.

En el cuento “Santa Teresa”, aislado en una habitación casi vacía, en una especie de reclusión voluntaria, un joven estudiante da cuenta del lugar al percatarse de la colocación de los objetos que encuentra a su alrededor:

Ahora que me estoy fijando, este cuarto no es un cuarto a propósito para vivir. [...]

La relación entre sus dimensiones desequilibra y lo pone a uno de mal genio; pero quien lo hizo debió ser, a pesar de todo, muy inteligente, muy previsor y precavido, pues, previéndolo todo, construyó una puerta y, por ella, puede uno salir.

La puerta comunica con un patio.

En el centro del patio hay una fuente sin agua.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 130.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 132.

El agua la traen del ojo de agua y el ojo de agua lo puso Dios en la punta del cerro.

Otro medio de escape es la ventana. Aquella cuadrada y pequeñita visible desde aquí. Aquí, quiere decir un lugar muy próximo a la cama, en donde estoy sentado con ganas de dormir; mas temeroso de acostarme. (125)

Si bien este lugar es descrito en relación con las acciones que ahí pueden ocurrir, la casi absoluta inmovilidad del personaje condensa la realización del espacio en una estampa intemporal. Podríamos decir que, tal como en el ejemplo anterior, el mapa se traza aquí con consciencia de su devenir en espacio, pero no alcanza un desarrollo funcional en este sentido a lo largo del relato, donde se preserva su carácter expositivo.

No obstante, la noción de espacio adquiere una dimensión particular en los relatos de Hernández, donde aparece circunscrito por esos *lugares* que he señalado, pero ilimitado en profundidad. Las acciones mínimas de los personajes que anulan en gran medida la movilidad y los prefiguran como otros objetos, contrastan con una extraordinaria capacidad para construir, en su ensimismamiento, espacios al interior vinculados al pensamiento, a la consciencia y a la memoria, cualidad que les permite una exploración profunda de su subjetividad. Es en estos ámbitos, sobre todo, donde se modela un espacio como el que plantea De Certeau, identificado con el tránsito y el recorrido. De acuerdo con el teórico francés, el espacio adquiere sentido en la medida que se vincula con el tiempo, la velocidad y una determinada orientación,

[...] es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales. El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada¹⁰⁰.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 129.

El pensamiento traducido en lenguaje, en un ejercicio de (auto)reflexión permanente, distingue a los personajes-narradores de los relatos hernandeanos, quienes modelan un mundo aparte, ahí donde el repliegue de acciones se traduce en un despliegue de ideas. Estos narradores configuran en todo momento los espacios necesarios para que su pensamiento pueda discurrir con libertad. De este modo, el narrador de “Santa Teresa” encuentra a su alrededor motivos para la creación de espacios en la consciencia que le permiten establecer interacciones múltiples con otros sujetos u objetos subjetivados, sea un ratón, sea un retrato, sea una cama:

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 translación, 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. (125)

La cama en este fragmento funciona como el punto de fuga que propicia la generación de un espacio. En el pensamiento del personaje, más que describir un objeto como parte de un lugar, se recrea un espacio en el que las acciones del personaje pueden repercutir en una respuesta del objeto; la cama deviene así espacio practicado y sujeto interactivo.

Los recursos metaficcionales-autoconscientes cumplen también en este sentido una función capital como mecanismos que generan espacios al interior. Así sucede en el siguiente pasaje tomado de “El señor de palo”:

Eran las dos o las tres de la mañana. En la extensión borrosa de los campos no se veía un solo automóvil. Todo estaba en silencio.

Pero señor, dirá quien haya hecho la gracia de leer hasta este punto, ¿cómo es posible un silencio como éste de que usted nos habla, si venía en el tren? (159)

A partir de esta pregunta, el narrador formula una larga respuesta con las más libres asociaciones de ideas, entre las que está supuesta la réplica del lector, lo cual implica una fuga hacia el espacio interior de la consciencia, donde el narrador-personaje genera un

animado diálogo entre humorístico y absurdo. Pero si se atiende a que en realidad se trata de un acto de autoconsciencia, pues el narrador es consciente de que su discurso es leído, el espacio generado hacia el interior además permite el efecto de un tránsito hacia el propio espacio del lector, un espacio exterior a la ficción.

La lectura de los cuentos de Hernández, podría decirse, consiste en un tránsito deliberado entre lugares y espacios que postula la apertura de límites definidos para el sujeto en el marco de la obra literaria. Es lo que puedo notar en un cuento como “Un escritor muy bien agradecido”, donde se cuenta un desafortunado suceso acaecido a un desafortunado personaje. “Antes, había un pobre muchacho que casi no salía de su casa, porque se pasaba la vida escribiendo versos tristes” (134). La historia comienza así, en la casa, ese lugar propio del joven escritor, marcado por el orden y la rutina, donde el tiempo parece homogéneo, repetitivo, casi anulado por la impasibilidad del personaje:

Todos los días, entre las nueve y las diez de la mañana, tomaba su sombrero; pero volvía pronto y, sentándose a la mesa, se ponía a escribir. [...] Solía llover en el tiempo de las aguas. Solía llover en el tiempo de secas; [...] Antes de la cuaresma, las nubes no tenían sosiego, por razones aéreas. Todas estas cosas sucedían o dejaban de hacerlo. [...] Que esto y que lo otro, iba escribiendo. También iba a comer. En la noche salía también; [...] Pasaba él, este tiempo, sentado en un jardín dejado de la mano del municipio. Todas las noches en una misma banca. (134)

La estabilidad del lugar se acentúa, además, por las excepcionales y rutinarias salidas del personaje; no obstante, estas salidas cumplen con otra función, ya que marcan el tránsito hacia el espacio fuera de los límites del “mapa” que representa la casa. En este sentido, podemos considerar dos perspectivas que definen al personaje a partir de su posición, sea en un lugar, sea en un espacio.

De un lado, dentro de los lindes de la casa, el personaje parece determinado por el acto mecánico de escribir sin propósito: “¿Con qué finalidad los escribía [sus versos]? No se sabe, de la misma manera como no se sabe la finalidad con que nació.” (134); aquí, su relación con el lugar que representa la casa lo objetualiza, la nula utilidad de su trabajo lo determina, no como un sujeto escritor, sino como una especie de máquina de escribir.

Del otro lado, al cruzar la frontera de su cuarto, es el personaje el que anima el espacio de la ciudad y es a partir de su tránsito por este espacio que el relato acontece: “Sólo una noche, la noche en que comienza y termina este relato, por andar pensando en las estrellas y otras cosas, se quedó en la calle” (142). Desde esta posición el protagonista es el sujeto de las operaciones que orientan, circunstancian y temporalizan el efecto que concebimos como espacio, es su mirada la que construye o revela los cruces y las movilidades:

Se distraía con el rumor del chorro que saltaba en el centro de la fuente, y viendo los transeúntes.

La mayor parte de los transeúntes se componía de enamorados y gendarmes. (134)

En este fragmento la operación es clara, los personajes que habitan el espacio se reducen a dos tipos: enamorados y gendarmes, pues el móvil que guía la mirada del sujeto y construye el espacio parece tener su norte en un deseo punzante: “A los enamorados los seguía con una desalentada y suspirante envidia” (134).

Como se puede observar, en este cuento se configura una representación del espacio que no sucede en el interior de un personaje-narrador, como señalábamos en los ejemplos anteriores. El jardín, la calle y la ciudad en general pertenecen aquí al mismo ámbito espacial que el lugar donde el personaje habita, la casa, pero, según la relación que guarde el sujeto con cada espacio específico, opera un deslinde que define en cada caso tanto al sujeto como al espacio.

Esto es parte de lo que podríamos llamar la estructura espacial del cuento, en la cual también encontramos construcciones de espacio contenidas en la interioridad del personaje:

Es necesario no olvidar que se trata de un muchacho en malas condiciones, y es bueno que sepan, de una vez, algunos movimientos de su imaginación.

Algunos, entre otros:

Una casa de colores tiernos a la orilla de un río. Al lado de la casa un bosque de duraznos. A este bosque, la misma primavera, con sus propias manos ¡tan expertas en trabajos manuales! hizo unas flores de papel muy fino, de seda de primera calidad [,] de telillas inconsútiles de cascarón. Y en el bosque y en la casa: escenas del cinematógrafo y de las novelas. (134-135)

En este tipo de espacios, irrealizables en ese otro espacio de las calles, el personaje modela mundos que rayan en lo fantástico y establece relaciones que rozan el absurdo, sin embargo, en el ámbito de la consciencia es perfectamente lícito establecer estas conexiones que se caracterizan por romper el principio lógico de causalidad.

Otro aspecto importante a destacar en este punto es que la identificación del personaje con el narrador, a partir de la fusión de la voz que enuncia, diversifican las perspectivas del espacio:

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

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

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

Después de todo, ¿por qué se había asustado? ¿Qué tenía que ver que fueran las dos de la mañana? Ciertamente no acostumbraba llegar a esas horas a su casa. Mas, en fin de cuentas, ¿qué? (138)

Me pregunto si en este pasaje es el personaje quien efectivamente contempla la luna-reloj, pues pareciera que el narrador, quien hasta este punto del relato tenía una posición externa a la diégesis, también se ha ensimismado al verla. El segundo párrafo, no exento de un sutil lirismo, bien podría tratarse de una afirmación del narrador, bien del personaje (consideremos

que se trata de un poeta); la indeterminación del origen de la voz narrativa opera aquí una movilización que coloca al narrador en el espacio que recorre el personaje. En los dos últimos párrafos el discurso indirecto libre es el mecanismo por medio del cual se fusionan estas dos instancias, narrador y personaje, en una sola voz.

Esta movilidad del narrador en relación con el espacio posibilita que la dimensión discursiva que delimita a la representación adquiera cierta disposición hacia la apertura, orientada por la posición de la instancia que enuncia; cuando el narrador, por ejemplo, se dirige al lector para hacer énfasis en un punto de su relato, parece que se encuentra en el espacio mismo del lector (tal como sucede en un ejemplo anterior de “El señor de palo”); por un momento, el discurso crea el efecto de poner en contacto el espacio ficcional de la diégesis con el espacio factual del lector:

¿Se ha fijado usted, lector, en que cuando se encuentra en una postura perfectamente cómoda, si algo viene a distraerle y usted se mueve, cuando intenta volver a acomodarse se encuentra con que ya no es posible por nada del mundo?

Nuestro protagonista, en este momento del relato, ya terminó de comer sus jaletinas, ya va caminando como antes; pero ahora no va con la despreocupación, con la tranquilidad pasadas. Es muy sencillo, a usted le ha pasado muchas veces; a mí también. ¿Por qué voy a negarlo? Yo soy, ante todo, muy sincero. (137)

Pero el efecto es reversible, al ser cuestionado, el lector debe asumir una posición activa en un diálogo que también lo moviliza hacia el espacio de la representación, donde él y el narrador, más que leer el uno y narrar el otro, parecen observar ambos a “nuestro protagonista”, quien “ya va caminando como antes”. De este modo, la autorreferencialidad, como recurso que orienta hacia la apertura, puede diseminar transitoriamente nuestra percepción de los límites espaciales entre realidad y ficción.

Estas relaciones de movilidad –como cualquier tipo de relación contenida en el texto– sólo pueden ser establecidas en el curso del acto de la lectura, por lo cual dicho acto

representa un espacio en sí mismo, acorde con el concepto de Michel De Certeau, un espacio heterogéneo en toda la amplitud de la palabra, “espacio producido por la práctica del lugar que constituye un sistema de signos: un escrito”¹⁰¹. La lectura de los cuentos de Hernández, en este sentido, se configura como un campo de posibilidad para la realización del sujeto.

2.3 Género y relato

Los cuentos de Efrén Hernández son textos realmente sugerentes que revelan con cada nueva lectura otra entrada hacia la comprensión de alguno de los aspectos que los constituyen como relatos de carácter multiforme. El curso del análisis, que a la vez ha implicado leer y reflexionar sobre el mismo acto de la lectura, me ha colocado ahora en el umbral de un aspecto que merece especial atención: la (in)determinación genérica y su relación con las formas discursivas del relato hernandeano en función de una problemática sobre la noción de sujeto.

Publicados por primera vez en 1932 dentro del volumen *El Señor de Palo*, en 1941 los tres cuentos que son objeto de este estudio se volvieron a imprimir en una recopilación que lleva por título *Cuentos*¹⁰², hecho que de forma deliberada resalta la filiación de los textos con un género literario canónico. Pudiera ser ésta una observación irrelevante, ya que no se trata de un caso excepcional en la práctica literaria, pero una de las primeras inquietudes que me ha despertado la lectura de estos relatos es, precisamente, una distancia manifiesta respecto de las obras que podríamos designar como cuentos en estricto sentido canónico. Por lo tanto, al plantear el problema de la determinación genérica, el primer indicio que tomaré

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 129.

¹⁰² V. Bibliografía.

en cuenta será esta relación que el sujeto del discurso (autor) estableció entre sus relatos y la nominación explícita de un género específico (el cuento), aun si éstos no responden en su totalidad a la tipicidad de dicho género.

Pero ¿cómo podríamos comprender cabalmente una obra que está orientada por el autor mismo hacia su lectura como cuento, pero que en su composición problematiza la definición establecida de este género? En primera instancia hay que destacar que esta relación está determinada por el choque y la contradicción, por una acentuada actitud crítica formulada desde las estrategias del discurso de cada relato respecto de una concepción canónica tradicional del género cuento. Este rasgo fundamental, evidentemente, no resuelve la cuestión genérica, pero, más que dar una respuesta, me interesa demostrar que la indeterminación genérica es un aspecto que destaca a los cuentos hernandeanos como fenómenos tanto diferentes como propositivos, orientados hacia el cambio y la renovación. Se puede decir, en este tenor, que estos cuentos instituyen sobre la base de un género establecido las formas que preparan un cambio sustancial en el mismo género, lo cual implica una transgresión y un cuestionamiento de los principios canónicos que lo constituían de principio.

Si se consideran las fechas de sus primeras publicaciones, es posible suponer que esta actitud resultó aún más sorpresiva entre sus lectores contemporáneos, y es que, aún en el contexto actual, después de su lectura es difícil aceptar sin reservas que, efectivamente, dichas obras son cuentos. También por la fecha de publicación, podría inferirse que se trata del resultado de una experimentación vanguardista, emparentada con las corrientes de la

narrativa europea y norteamericana de vanguardia¹⁰³, y lo es en parte, pero incluso si se tiene en cuenta este vínculo, con una lectura atenta puede percibirse que estos cuentos desbordan el carácter experimental. Cualquier definición preconcebida del cuento se diluye entre elementos de diverso carácter discursivo que remiten a otros géneros, como la autobiografía, el ensayo, la parodia o la crítica literaria. A esto debemos añadir una importante presencia del humor y la ironía, aunados a unas condiciones de lectura que apelan a la participación activa del lector.

Tal parece que la indeterminación no sólo atañe a una cuestión de forma, pues el solo planteamiento del problema nos ha colocado en posibilidad de afirmar que esa orientación hacia el cambio que he señalado, además de implicar una reorganización en el uso de los recursos lingüísticos y de las estrategias narrativas típicas asociadas al género, resulta en una transformación profunda de la forma genérica y también trae consigo una reordenación sustancial e irreversible en la relación entre el sujeto y el discurso. Será a partir de la relación entre género, sujeto y discurso que estructuraré el análisis de algunos fenómenos concretos y específicos de los relatos de Hernández.

Entre las herramientas teóricas que me permitirán discernir las relaciones entre sujeto y discurso a propósito de la problemática que observo en dichos relatos, consideraré algunas ideas de la exposición sobre los géneros discursivos de Mijail Bajtín. A la luz de la teoría del enunciado y de su relación con la más amplia esfera de la comunicación discursiva, me parece factible distinguir ciertas correspondencias entre el planteamiento del problema de los

¹⁰³ Pienso sobre todo en autores como Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf o William Faulkner. Aunque, como bien ha señalado Yanna Hadatty Mora, en el ámbito iberoamericano es posible hablar de “un *espíritu de época* de la vanguardia” compartido por un conjunto de “textos de ficción” que significan un cambio sustancial en la narrativa producida entre la segunda y tercera décadas del siglo XX. Cfr. Yanna Hadatty Mora. *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia (1922-1935)*, p. 21.

géneros discursivos en términos de teoría por parte de Bajtín y una propuesta basada en la (in)determinación genérica en términos de poética por parte de Efrén Hernández.

Los géneros discursivos, señala Bajtín, son “tipos relativamente estables de enunciados”¹⁰⁴ que surgen en las diferentes esferas del uso de la lengua. Pueden ser orales o escritos y se caracterizan por una “extrema heterogeneidad”, lo cual se explica porque en cada esfera de la praxis humana, inmensurable y en constante desarrollo, “existe todo un repertorio de géneros discursivos que se diferencia y crece a medida de que se desarrolla y se complica la esfera misma”¹⁰⁵. Un diálogo cotidiano, una carta, un relato y “todos los géneros literarios (desde un dicho hasta una novela en varios tomos)”¹⁰⁶ pueden considerarse, desde este punto de vista, géneros discursivos, pues representan tipos diferenciados de enunciados. Además, su relación con el sujeto nunca está dissociada, los géneros discursivos existen como formas típicas de la comunicación entre sujetos y no como formas abstractas impersonales dentro de un determinado sistema –como la palabra y la oración en relación con el sistema de la lengua.

Entre los géneros discursivos existe una relación jerárquica que los divide en géneros primarios y géneros secundarios. Los géneros primarios o simples están constituidos en la comunicación discursiva inmediata, por ejemplo, el diálogo familiar cotidiano. Los géneros secundarios, por su parte,

[...] surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita: comunicación artística, científica, sociopolítica, etc. En el proceso de su formación estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros

¹⁰⁴ Mijail M. Bajtín. “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*, p. 248.

¹⁰⁵ *Loc. cit.*

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 249.

primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata¹⁰⁷.

Los géneros literarios, incluido el cuento, pueden considerarse ejemplos de los géneros discursivos secundarios, ya que tienen la capacidad de absorber y transformar a otros géneros primarios, los cuales “pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados de otros”¹⁰⁸.

Importante es destacar cómo la dimensión histórica está indisolublemente ligada a la concepción de los géneros discursivos, por ello es que, comprendidos en la variabilidad de su contexto, Bajtín acentúa su carácter relativo:

Una función determinada (científica, técnica, periodística, oficial, cotidiana) y unas condiciones determinadas, específicas para cada esfera de la comunicación discursiva, generan determinados géneros, es decir, unos tipos temáticos, composicionales y estilísticos de enunciados determinados y relativamente estables¹⁰⁹.

En el caso específico de la lengua literaria, esta variabilidad se debe a que la literatura comprende un sistema complejo y dinámico en permanente cambio, aún más complejo y organizado que la lengua no literaria, ya que también incluye la reelaboración de géneros pertenecientes a ésta.

Si los géneros discursivos son tipos de enunciados, es necesario explicar, entonces, qué se entiende por enunciado. En términos de Bajtín, se trata de la unidad real de la comunicación discursiva, en oposición a las estructuras que la lingüística saussuriana establece como unidades del sistema de la lengua: la oración y la palabra¹¹⁰. El enunciado es,

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 250.

¹⁰⁸ *Loc. cit.*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 252.

¹¹⁰ “La gente no hace intercambio de oraciones ni de palabras en un sentido estrictamente lingüístico, ni de conjuntos de palabras; la gente habla por medio de enunciados, que se construyen con la ayuda de las unidades de la lengua que son palabra, conjuntos de palabras, oraciones; el enunciado puede ser constituido por una

en cambio, una realidad concreta perteneciente a los hablantes (sujetos) a través de la cual la comunicación es realizable:

[...] el discurso puede existir en la realidad tan sólo en forma de enunciados concretos pertenecientes a los hablantes o sujetos del discurso. El discurso siempre está vertido en la forma del enunciado que pertenece a un sujeto discursivo determinado y no puede existir fuera de esta forma¹¹¹.

Tres rasgos o momentos en su realización determinan al enunciado y lo distinguen de las unidades de la lengua: *el cambio de sujetos discursivos, el carácter conclusivo y la actitud emotiva y valoradora*. La presentación esquemática de dichos rasgos mostrará un conjunto de elementos o fenómenos diferenciados; sin embargo, en la realización concreta del enunciado, como se podrá observar, el conjunto debe ser comprendido en una interrelación indisoluble. Como primer rasgo constitutivo del enunciado, según Bajtín, un *cambio de sujetos discursivos* es necesario para que la comunicación discursiva pueda existir, ya que

La gente no hace intercambio de oraciones ni de palabras en un sentido estrictamente lingüístico, ni de conjuntos de palabras; la gente habla por medio de enunciados que se construyen con la ayuda de las unidades de la lengua que son palabras, conjuntos de palabras, oraciones¹¹².

El cambio de sujetos discursivos, esa alternidad de los hablantes que determina las fronteras de cada enunciado, se puede percibir de forma clara en el “diálogo real”, pero sucede de la misma manera con géneros más complejos como los literarios, donde “el sujeto discursivo (en este caso, el *autor* de la obra) manifiesta en ellos su individualidad mediante el estilo, visión del mundo en todos los momentos intencionales de su obra”¹¹³.

oración como por una palabra, es decir, por una unidad del discurso (principalmente, por una réplica de diálogo), pero no por eso una unidad de la lengua se convierte en unidad de la comunicación discursiva”. *Ibid.*, p. 264.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 260.

¹¹² *Ibid.*, p. 264.

¹¹³ *Loc. cit.*

En este sentido, la lectura es un acto de comunicación entre sujetos que se interpelan a través del enunciado que es el relato. Esto se podría ilustrar, por ejemplo, con la lectura que llevo a cabo en el presente trabajo, donde es clara la relación establecida entre el sujeto (autor) de los cuentos (enunciados) y el sujeto (lector-autor) de la obra crítica (enunciado). La relación entre autor y lector manifiesta un primer momento fundamental, pero la comunicación discursiva comprende relaciones más complejas que no siempre establecen una diferenciación tan explícita de los sujetos; en cualquier momento de la estructura de la obra, por ejemplo, un elemento del discurso (una alusión, una cita o cualquier referencia explícita o tácita) puede representar el enunciado de otro sujeto y por lo tanto establecer un diálogo¹¹⁴. El enunciado se constituye sobre un conjunto de relaciones dialógicas que, por un lado, siempre interpelan a otros enunciados que le preceden, y por otro lado, establecen la posibilidad de comunicación con aquellos que le suceden: “Una obra es eslabón en la cadena de la comunicación discursiva; como la réplica de un diálogo, la obra se relaciona con otras obras-enunciados: con aquellos a los que contesta y con aquellos que le contestan a ella”¹¹⁵.

De lo anterior se sigue que el cambio de sujetos discursivos se da siempre en relación con la respuesta del otro: cada enunciado contiene una intencionalidad determinada por la postura individual del sujeto discursivo tanto hacia el objeto de su propio discurso como hacia otros enunciados que representan el discurso de otros sujetos. En un momento anterior señalé que resulta insuficiente la explicación de la obra a partir de la biografía del autor, de sus intenciones; no creo contradecirme ahora al hablar de intencionalidad, ya que aquí se trata de una intención que no representa la correspondencia directa, a modo de reflejo, entre

¹¹⁴ Es sumamente interesante cómo Bajtín plantea con el concepto de “palabra ajena” la cuestión de las relaciones transtextuales que desarrollarán algunos de los más destacados estudios estructuralistas de autores como Julia Kristeva, Gérard Genette o Roland Barthes.

¹¹⁵ Mijail Bajtín, “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*, p. 265.

el habla y las acciones del autor y las de los caracteres de sus obras, sino una posición discursiva que se constituye en relación con una multiplicidad de factores alrededor del sujeto y de la obra.

La intencionalidad, por otra parte, en relación con cierto sentido agotado del objeto del discurso y la elección de un género discursivo, determina el segundo rasgo constitutivo: la relativa *conclusividad específica del enunciado*. Como bien señala Bajtín

Objetivamente, el objeto es inagotable, pero cuando se convierte en el *tema* de un enunciado [...] adquiere un carácter relativamente concluido en determinadas condiciones, en un determinado enfoque del problema, en un material dado, en los propósitos que busca lograr el autor, es decir, dentro de los límites de la intención del autor¹¹⁶.

No se trata para el lector, entonces, de percibir la totalidad conceptualizable de cierto objeto reflejada del pensamiento del autor, sino de comprender el sentido del enunciado como la réplica de un diálogo y tomar una determinada posición discursiva de respuesta; se podría decir que el sujeto discursivo toma la palabra mediante el enunciado, expresa su postura individual subjetiva respecto de un objeto y cede la palabra. De este modo “el carácter conclusivo del enunciado presenta una cara interna del cambio de los sujetos discursivos; tal cambio se da tan sólo por el hecho de que el hablante dijo (o escribió) *todo* lo que en un momento dado y en condiciones determinadas quiso decir”¹¹⁷.

Pero al tomar la palabra, el sujeto que se integra a la cadena de comunicación modela su enunciado, necesariamente, de acuerdo con una determinada forma genérica, pues “nos expresamos únicamente mediante determinados géneros discursivos, es decir, todos nuestros enunciados poseen formas típicas para la estructuración de la totalidad, relativamente

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 266.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 265.

estables”¹¹⁸. Cada esfera de la comunicación discursiva comprende un conjunto de géneros discursivos específicos; la elección de uno de ellos depende de las posibilidades que posea para realizar la intencionalidad discursiva del sujeto.

Hasta este momento, si atendemos a ciertos atributos que he mencionado en los capítulos anteriores, vinculados a la crítica, a la confrontación, al cambio y a la participación activa, aquellos atributos que ostentan una orientación hacia la respuesta del otro, los cuentos de Hernández parecen poner de manifiesto su condición de enunciados. Su carácter dialógico, que ya he señalado al hablar de la lectura, se hace evidente en todo momento a través de diferentes estrategias discursivas. Además, la intencionalidad del sujeto es identificable y se mantiene a través de los tres relatos-enunciados: se trata de una posición crítica que cuestiona desde diferentes ángulos a su objeto. No creo equivocarme al señalar que en estos relatos el objeto del discurso es el propio discurso, tanto los actos comunicativos (lectura y escritura) como el material lingüístico (el texto en toda su complejidad estructural sintáctica y semántica) que posibilita su constitución; por supuesto, esto implica que el sujeto se tome a sí mismo y a otros sujetos como objeto de su discurso.

Identificar a estos relatos como enunciados significa que adquieren la forma de un determinado género discursivo. Si observamos desde la perspectiva más general, en tanto obras literarias, pertenecen a los géneros secundarios, hecho que también ponen en evidencia de forma ostensible, ya que la presencia de otros géneros, así primarios como secundarios, destaca en primer plano; a los géneros que ya mencioné: la autobiografía, el ensayo, la

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 267.

parodia y la crítica literaria, puedo sumar el diálogo cotidiano, el discurso familiar y el discurso bíblico.

Ya que el objeto del discurso resulta ser el propio discurso, las relaciones que se establecen entre diferentes géneros discursivos en función de la estructura del enunciado hernandeano son las que determinan su propia forma genérica heterogénea que desborda la tipicidad del cuento. La intencionalidad discursiva del sujeto, su postura crítica frente a su objeto, es la que convoca a esa multiplicidad de formas genéricas, pues uno de los principales rasgos de su expresividad, según he señalado, es la libertad creativa. La forma típica del género cuento es puesta en cuestión en el seno mismo de su realización; la apertura hacia la forma y la expresividad de otros enunciados, de otros géneros, se valora sobre la fijeza y la estabilidad del propio género, lo cual permite una fuerte impronta de cuestionamiento o transgresión.

Un pasaje me ayudará a exponer concretamente lo antes señalado; se trata de una forma atípica de imbricación entre dos géneros discursivos en “El señor de palo”:

El vino suavizó mi carraspera y nos hizo comunicativos.

–Llevo –me decía– diez años trabajando en el tren. Sé leer de corrido y escribir mi nombre. Mire, présteme un lápiz.

–Muy bien, señor, muy bien –le contestaba yo–. Tiene usted una letra primorosa. ¿Por qué no se hace diputado? Trabajaría menos, ganaría más y, sobre todo, podría vengarse impunemente de la infidelidad de su mujer.

–Eso no es fácil –replicó–, necesitaría tumbar medio San Juan. Guardó silencio y estuvo, al parecer, pensando: Un tiro de mi pistola vale treinta centavos. Treinta por tanto, da tanto; mejor voy a comprar una pianola.

Viéndolo que se callaba, insistí:

–No es necesario que acabe con la mitad de los habitantes de San Juan. Bastaría con Adelina.

–¿Con Adelina, dice? No podría, créamelo. Me sería imposible vivir. Espéreme, voy a enseñarle su retrato para que vea nomás qué piernas tiene.

¡Vuélvete, laringe mía, polvo y ceniza! ¡Enmudezca mi lengua para siempre! ¡Ensordecid, 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, y 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 fuera de broma, motivos de asombro de esta calidad sólo nos es dado contemplarlos cada dos o tres mil años. *Verbi gratia*: el diluvio, la resurrección de Cristo, las piernas de la mujer del garrotero. (165-166)

Como se puede notar, al inicio del pasaje se presenta un diálogo (género primario) en tono casual que conecta inmediatamente con un comentario sobre los recursos lingüísticos del discurso; dos géneros discursivos de diferente índole contrastan aquí por su cercanía poco usual, pues no hay muchas situaciones típicas en las que coincida el diálogo cotidiano, un género primario, con una valoración o explicación teórica que corresponderían a un género más complejo como el ensayo, la crítica o la teoría literaria. Sin embargo, enmarcados en la totalidad del enunciado, su forma y su contenido adquieren un significado en función de la intencionalidad discursiva y la expresión valoradora del autor; en otras palabras, esta relación entre géneros discursivos ajenos en “El señor de palo” establece las condiciones para la actitud crítica que reflexiona sobre el propio quehacer literario.

El humor, hay que señalarlo, es también un elemento importante en esta relación, pues añade cierta ambigüedad que permite la interrelación fluida entre géneros discursivos en el marco del enunciado; pasamos de la charla amigable y libre al tono serio de la explicación teórica, que tomada a modo de broma adquiere ese tono desenfadado, aunque su significado como reflexión teórica conserva en cierta medida su propia entonación seria. La última oración del pasaje resume muy bien este juego de contrastes entre géneros discursivos: “*Verbi gratia*: el diluvio, la resurrección de Cristo, las piernas de la mujer del garrotero”. El

latinismo (otro género discursivo) abre una proposición que en principio es de tono grave, entonación que se rompe en el tercer elemento de la enumeración por una dispar y poco usual comparación. Parece casi un chiste que, no obstante, está a tono con la expresividad del enunciado total, orientada hacia la crítica, así como con la intención discursiva, marcada por la transgresión de formas establecidas.

En otro ejemplo se observa la reelaboración de un género discursivo correspondiente al discurso bíblico. Aquí opera un cambio de acentuación con respecto de la tipicidad convencional del género de origen que deviene parodia:

Y Adelina, desde la noticia, dejó de ser un espíritu incorpóreo, y se convirtió en una de tantas estatuillas de tierra, en una simple hija de Adán, sujeta a las enfermedades, a la muerte, y a comer fruta *non sancta*.

“Y he aquí que anotaron [*sic*]¹¹⁹; Eva, que ella no traía camisa, y que los pantalones de Adán eran de fantasía; y Adán lo mismo que Eva, y concertaron esconderse entre unas ramas.

“A poco, el que todo lo ve, llegó de mal humor, y no viéndolos, con la voz de los relámpagos emitía malas razones:

“–¿Qué pasa con ustedes? ¿En dónde andan metidos? ¿No han leído el Carreño? Yo les enseñaré a tratar con corrección una visita.

“Adán y Eva asomaron temerosos, únicamente la cabeza, y Dios les pregunto la causa de tanta parsimonia.

“–Señor –le dijo Adán–, comimos esa sonrosada fruta que nos tienes prohibida y nos dimos cuenta de nuestra desnudez.”

En esta anécdota comienza la historia de las fábricas de hilados y tejidos. Lógicamente se desprende, pues, que si Adelina llevaba comidas tantísimas manzanas, debía ir bien abrigada, y que su comportamiento, al permitir su falda sobre sus rodillas, era un comportamiento sin dialéctica. (174-175)

¹¹⁹ En la primera publicación del cuento, correspondiente a la edición de 1932, se lee: “Y he aquí que notaron, Eva, que ella no traía camisa y que los pantalones de Adán eran de fantasía, y Adán lo mismo que Eva y concertaron esconderse entre unas ramas” (v. Efrén Hernández, *El señor de palo*, p. 95.), versión que se adecua mejor al sentido general del enunciado; sin embargo, en posteriores ediciones, a partir de la recopilación de 1941, aparece “anotaron” por “notaron” con los cambios de puntuación tal como se transcribe en la cita (v. Efrén Hernández, *Cuentos*, pp. 102 y *Obras: poesía, novela, cuentos*, p. 331).

Este fragmento se inserta en el curso de la narración autodiegética que predomina en el relato “El señor de palo” y está en relación con la entonación crítico-humorística que apreciábamos con anterioridad. Un género que es considerado un texto sagrado en la tradición judeo-cristiana deviene aquí una parodia alusiva al comportamiento del personaje con referencia hacia lo corporal y lo sexual. El tono serio y solemne que cubre al discurso bíblico, donde imperan las nociones de pecado, desobediencia y castigo divino, es reacentuado a través de la intención, el estilo y la composición genérica de “El señor de palo”, donde se destaca el aspecto corporal. La entonación expresiva relacionada con lo sagrado que caracteriza la tipicidad del primer discurso se revierte en la reacentuación paródico-humorística del segundo; en la totalidad del enunciado ambos sentidos (serio y paródico) son asimilados, pasan a formar parte del aspecto expresivo general que determina al discurso.

La reacentuación de los géneros, apunta Bajtín, es característica de la comunicación discursiva y una reacentuación paródica o irónica puede disminuir el grado de estabilidad y obligatoriedad de un determinado género discursivo bastante estandarizado¹²⁰. Los textos sagrados ostentan una pretendida inmutabilidad que concede poca variabilidad en la comunicación, pues su uso se restringe en la práctica común a la transmisión del mensaje divino, que no concede réplica, y en este sentido adquiere estabilidad y obligatoriedad. En la nueva elaboración del fragmento bíblico citado en “El señor de palo” opera, de este modo, una transgresión a la norma genérica del texto bíblico, transgresión que, por otra parte, es característica del sentido y la intención en “El señor de palo” como enunciado. Pero no sólo el género bíblico en forma abstracta es transgredido, puesto que se trata siempre de una comunicación entre sujetos, de modo que tanto el sujeto discursivo del género aludido como

¹²⁰ Mijail Bajtín, “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*, p. 269.

los lectores son interpelados por este enunciado que podría significar, de acuerdo con el punto de vista de cada sujeto, tanto una blasfemia como un chiste.

La parodia cobra un papel constitutivo de igual manera en el cuento “Santa Teresa”. Esta forma genérica es perceptible a partir del momento en que el lector asocia el cuento (texto parodiante) con la tradición religiosa-literaria que representa Santa Teresa de Jesús (texto parodiado), lo cual puede ocurrir desde la lectura del título. En tanto parodia, este relato también postula un ejercicio de re-elaboración y de reacentuación. El texto parodiado, en este caso, es el discurso detrás de la imagen venerable de Santa Teresa de Jesús, denotado por una cierta univocidad semántica de tono serio y respetuoso, ya sea desde el ámbito de la tradición hagiográfica, ya sea desde la tradición literaria; en cambio, la expresión que postula el cuento hernandeano, (des)orientada por el juego de la parodia, exige una inversión de esa primera expresividad y la codificación de una profunda crítica, matizada por el humor, pero agudizada por la ironía.

Del pronombre posesivo que hay en su nombre, deduje que no es una persona libre y que su dueño es Jesús.

En general es muy dolorosa la vida de los siervos. ¿Ha estudiado, usted, Derecho Romano? ¿Ha leído, usted, la historia de Egipto? Cuando una persona es de condición servil, sufre mucho. Los señores o dueños consideran que sus siervos son como animales y los tratan con crueldades inauditas. Sin embargo, Santa Teresa de Jesús tuvo mayor fortuna; porque, de Jesús, se dice que fue muy buena gente.

Confieso que Jesús cuando pequeño era una alhaja. Lo mismo decía de mí mi papá Nacho. Por eso quería más a Palemón. Palemón era juicioso, Palemón era atento, Palemón no les ponía colas de papel a las visitas.

Jesús sacaba los fierros de la carpintería de San José, San José lo arrodillaba y le ponía orejas de burro, la Virgen lavaba, Santa Ana tendía.

Pero con el tiempo, 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”.

La narración es dulce, milagrosa, transparente como el curso paulatino del Jordán. Y cuando murió Jesús, la tierra se llenó de sombra.

Ahora va haciéndose noche, cada vez se hace más noche. Nos estamos acercando al más estricto lindero de la noche. El reloj dice que faltan dos minutos para que sean las doce. Dejemos, pues, la historia, y vamos a dormir.

¡Qué buena suerte tuvo Santa Teresa de Jesús! Cuánto diéramos nosotros, hombres libres, por ser esclavos de un señor tan apacible como éste, que sólo se enojó una vez, la vez que se enojó en la Lagunilla. (126-127)

Como se puede ver, en este fragmento la narración es una mezcla de referencias fortuitas donde, junto con la imagen de Jesús y el discurso bíblico en general, la imagen de Santa Teresa es degradada; en primer término, por la connotación de posesión o pertenencia de la preposición “de”, que desata una serie de relaciones tanto humorísticas y desenfadadas como irreverentes. Como en el anterior ejemplo de “El señor de palo”, nuevamente las pautas normativas genéricas de los discursos bíblico y hagiográfico se transgreden en función de la intencionalidad discursiva del enunciado.

Además de la intencionalidad, me he referido a la expresividad del enunciado o del discurso. Es preciso definir que se trata del tercer rasgo constitutivo del enunciado: la *actitud emotiva y valoradora* del enunciado en relación con el sujeto del propio enunciado y con otros participantes de la comunicación discursiva. Este aspecto, como ha quedado sugerido, es otro factor determinante de la elección del género, así como del estilo del enunciado (sus recursos lingüísticos), equivale a “una actitud subjetiva y evaluadora desde el punto de vista emocional del hablante con respecto al contenido semántico de su propio enunciado”¹²¹. Se trata del “momento expresivo” de la postura individual activa del sujeto, que se manifiesta

¹²¹ *Ibid.*, p. 274.

en una entonación subjetiva del enunciado, puesto que “un enunciado absolutamente neutral es imposible”¹²².

Cada género posee, asimismo, una cierta expresividad típica (genérica), puesto que

Los géneros corresponden a las situaciones típicas de la comunicación discursiva, a los temas típicos y, por lo tanto, a algunos contactos típicos de los significados de las palabras con la realidad concreta en sus circunstancias típicas. De ahí se origina la posibilidad de los matices expresivos típicos que “cubren” las palabras¹²³.

Es por ello que al elegir un determinado género, cierta valoración, dada por el conjunto de valoraciones ya hechas por enunciados afines al nuestro, se impone de antemano sobre nuestro objeto. En el caso de la parodia, señala Linda Hutcheon que puede definirse “comme «contre-chant», comme opposition ou contraste. C'est la signification évoquée afin de mettre l'accent sur l'intention parodique traditionnelle au niveau pragmatique, à savoir sur le désir de provoquer un effet comique, ridicule ou dénigrant entre deux textes”¹²⁴; de acuerdo con ello, una marcada valoración mayormente peyorativa forma parte de la expresividad genérica tradicional de la parodia, a lo cual se sumaría el carácter contestatario y provocador¹²⁵. En el ejemplo anterior sobre “Santa Teresa” he querido mostrar cómo el discurso de la tradición occidental en torno a Santa Teresa de Jesús es denigrado humorísticamente en el pasaje paródico del relato de Hernández. El carácter crítico y transgresor del discurso hernandeano se ve así reforzado por la propia expresión contestataria genérica de la parodia.

¹²² *Loc. cit.*

¹²³ *Ibid.*, p. 277.

¹²⁴ “[...] como un contra-canto, como oposición o contraste. Es el significado evocado con el fin de poner el acento sobre la intención paródica tradicional a nivel pragmático, es decir, en el deseo de provocar un efecto cómico, ridículo o denigrante entre dos textos”. Linda Hutcheon. “Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie”, *Poétique*, p. 143. La traducción es mía.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 147.

Si bien esos matices de la expresividad genérica son insoslayables, su nivel de obligatoriedad no es estricto, funcionan más bien como indicios de la puesta en diálogo del discurso. Esto es porque, aunque la expresión genérica es impersonal, está constituida con base en la expresividad de enunciados individuales, expresividad que no dejará de resonar en mayor o menor medida dentro del nuevo enunciado en forma de palabra ajena:

[...] cualquier palabra existe para el hablante en sus tres aspectos: como palabra neutra de la lengua, que no pertenece a nadie; como palabra ajena, llena de ecos, de los enunciados de otros, que pertenece a otras personas; y, finalmente, como mi palabra, porque, puesto que yo la uso en una situación determinada, la palabra está compenetrada de mi expresividad¹²⁶.

La expresividad de la palabra ajena asimilada en el propio enunciado es parte del complejo proceso de la comunicación discursiva, sobre todo evidente en los géneros literarios. Al respecto añade Bajtín:

La experiencia discursiva individual de cada persona se forma y se desarrolla en una constante interacción con los enunciados individuales ajenos. Esta experiencia puede ser caracterizada, en cierta medida, como proceso de asimilación (más o menos creativa) de palabras ajenas (y no de palabras de la lengua). Nuestro discurso, o sea todos nuestros enunciados (incluyendo obras literarias), están llenos de palabras ajenas de diferente grado de “alteridad” o de asimilación, de diferente grado de concientización y de manifestación. Las palabras ajenas aportan su propia expresividad, su tono apreciativo que se asimila, se elabora, se reacentúa por nosotros¹²⁷.

Para Bajtín, esta expresividad asimilada de la palabra ajena no es propia de la palabra misma en tanto que unidad de la lengua, pertenece a la totalidad de un enunciado ajeno¹²⁸. Creo que estas proposiciones pueden ejemplificarse en el siguiente pasaje de “El señor de palo”: “no me parece necesario hacer notar que estas metáforas imaginativas son sin

¹²⁶ Mijail Bajtín. “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*, p. 278.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 279.

¹²⁸ *Loc. cit.*

complicaciones, sin vueltas y sin líos” (155). La palabra que funcionaría en mayor grado como palabra ajena es “metáforas”, en ella resuenan los ecos de los enunciados de otros sujetos (el crítico o teórico literario, el ensayista o el escritor), que en el enunciado de “El señor de palo” son asimilados y complementan su expresividad individual. Es posible apreciar aquí los tres aspectos de la palabra en relación con el hablante: 1) como palabra neutra de la lengua, pues, vista aislada del conjunto de enunciados y géneros discursivos que ya observamos, sólo denota un significado literal sin expresividad; 2) como palabra ajena, con todos esos ecos que remiten a la reflexión metaliteraria; y 3) como “mi palabra”, la del sujeto del enunciado (el autor), ya compenetrada de su expresividad transgresora.

Otro tipo de asimilación de la palabra ajena en los cuentos de Hernández (en este caso más cercano a la noción de intertextualidad de Julia Kristeva) se percibe en los pasajes que interpelan directamente al lector para reprenderlo; por ejemplo, en “Un escritor muy bien agradecido” podemos leer: “¡Qué tonto es usted! Siento por usted una profunda compasión” (133), así como en “El señor de palo”: “Carísimo lector, la tuya es una observación inoficiosa, nada tiene que ver con el asunto general” (159). Estos fragmentos resaltan por su inusual irreverencia que remite a los prólogos dirigidos al lector que encontramos en los *Sueños* de Francisco de Quevedo, especialmente en el “Prólogo al ingrato y desconocido lector” de “Las zahúrdas de Plutón”, también conocido como “El sueño del infierno”:

Eres tan perverso, que ni te obligué llamándote pío, benévolo, ni benigno en los más discursos porque no me persiguieses, y, ya desengañado, quiero hablar contigo claramente. Este discurso es del infierno. No me arguyas de maldiciente porque digo mal de los que hay en él, pues no es posible que haya dentro nadie que bueno sea. Si te parece largo, en tu mano está; toma el infierno que te bastare y calla. Y si algo no te parece bien, o lo disimula piadoso o lo enmienda docto. Que errar es de hombres, y ser herrado, de bestias o esclavos. Si fuera oscuro, nunca el infierno fue claro; si triste y melancólico, yo no he

prometido risa. Sólo te pido, lector, y aun te conjuro por todos los prólogos, que no tuerzas las razones ni ofendas con malicia mi buen celo. Pues lo primero, guardo el decoro a las personas y sólo pretendo los vicios; murmuro los descuidos y demasías de algunos oficiales, sin tocar en la pureza de los oficios, y, al fin, si te agradare el discurso, tú te holgarás, y si no, poco importa: que a mí de ti ni de él se me da nada. Vale¹²⁹.

La importante relación entre la obra hernandeano y la literatura del Siglo de Oro español, que tan acertadamente se ha señalado¹³⁰, la observo aquí en el proceso dialógico que generan los relatos de Hernández, donde el enunciado de Quevedo es retomado como palabra ajena que adhiere su propia expresividad al discurso. La intención satírica de la obra quevediana, que reprende a través del humor, la burla y la ironía, es una fuente de significativas resonancias para la consolidación del carácter crítico de los cuentos hernandeanos.

De esta manera tanto la expresividad genérica como la expresividad de la palabra ajena se confunden y se complementan con la expresividad propia del sujeto del enunciado. En los cuentos de Hernández el uso sistemático de la ironía es bastante significativo, por lo que considero que se trata de la forma más distintiva de su expresividad discursiva. Acorde con las características que hasta aquí he observado, los cuentos de Hernández suscriben la estimación que Pere Ballart hace de la literatura moderna:

El arte lúcido y consciente que experimenta y juega, y que busca a la vez arrancar al lector de su papel pasivo y recabar por todos los medios su complicidad, tiene desde luego en la ironía un óptimo valedor, que le ayuda a alcanzar un estatuto congruente incluso con la tradición literaria: «puesto que el pasado —señala Umberto Eco— no puede ser destruido, porque su destrucción conduce al silencio, debe ser revisado: con ironía, de modo no ingenuo»¹³¹.

¹²⁹ Francisco de Quevedo. *Los sueños*, p. 171.

¹³⁰ Juan Berdeja. *Efrén Hernández o el arte de la digresión*, p. 61.

¹³¹ Pere Ballart. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, p. 24.

El juego, la participación activa del lector y la capacidad de dialogar con la tradición a pesar de su fuerte carácter transgresor son aspectos que ya se han puesto de relieve en este trabajo; sin embargo, explicar a fondo la implicación de la ironía en una obra literaria comprendería una labor de ilimitadas proporciones, ya que se trata de un fenómeno con una multiplicidad de causas y consecuencias. El aspecto expresivo-valorativo del enunciado orientará mi intento de una comprensión del sentido irónico en los cuentos hernandeanos, sobre todo a partir de su función pragmática.

En este tenor, Linda Hutcheon observa una doble función de la ironía, tanto semántica como pragmática¹³²; por su parte, Pere Ballart utiliza las mismas categorías pero agrega un nivel sintáctico. Esta distinción me permitirá mostrar cómo está articulada tanto la expresividad evaluadora como la intencionalidad discursiva en determinadas palabras, oraciones o conjuntos de oraciones que conforman el enunciado.

Las dos funciones de la ironía, una inversión semántica y una evaluación pragmática, apunta Hutcheon, son reconocibles desde la etimología del término griego *eirôneia*,

[...] qui évoque en même temps la dissimulation et l'interrogation, donc un décalage entre significations mais aussi un jugement. L'ironie est à la fois structure antiphrasique et stratégie évaluative impliquant une attitude de l'auteur-encodeur à l'égard du texte lui-même. Attitude qui permet et demande au lecteur-décodeur d'interpréter et d'évaluer le texte qu'il est en train de lire¹³³.

Esta descodificación es en alto grado problemática cuando hablamos de textos literarios, señala Ballart, ya que el conjunto de condiciones contextuales que el lector tendría que

¹³² Cabe señalar que las proposiciones de Linda Hutcheon siguen muy de cerca los postulados de Bajtín sobre la indisoluble relación entre sujeto, contexto y discurso.

¹³³ “[...] que evoca al mismo tiempo el disimulo y la interrogación, por lo tanto un desplazamiento entre significados, pero también un juicio. La ironía es a la vez estructura antifrástica y estrategia evaluativa que implica una actitud del autor-codificador con respecto al texto en sí. Actitud que permite y demanda al lector-descodificador interpretar y evaluar el texto que está leyendo”. Linda Hutcheon. *Op. cit.*, pp. 142-143.

conocer para interpretar la intención irónica de una obra exige una “lectura excepcionalmente atenta”¹³⁴. Es así, pero particularmente en los cuentos hernandeanos se hace ostensible esa intención al reconocer desde la perspectiva pragmática que la ironía representa la forma concreta de la expresividad valorativa del sujeto: la crítica antidogmática que conlleva una marcada postura de respuesta –en un sentido más amplio, su carácter dialógico.

En el cuento “Santa Teresa”, la ironía tiene un desarrollo ejemplar en este sentido. Al inicio del cuento, el narrador observa a su alrededor y nota la presencia de un retrato que podría hacer la función de centinela. Se trata de un retrato de Santa Teresa de Jesús, a quien acusa de no cumplir bien su cometido, ya que se encuentra distraída en la contemplación de algo en el cielo, tal vez un globo. La descripción de la santa consiste en una cara simpática y un aire de retrato familiar, así como en la momentánea posibilidad de que se trate de una comedianta disfrazada de monja, posibilidad desestimada por el hecho de que “a las comediantas no se les prenden lamparitas” (126), como a los santos. La devoción (el reconocimiento positivo) hacia la santa que se esperaría en la actitud ordinaria de cualquier persona está aquí ausente; en cambio, destaca una actitud lúdica del personaje-narrador, quien asume que, hasta el momento en que nota el retrato con el nombre grabado de Santa Teresa de Jesús, no se había dado por enterado siquiera de su existencia.

En el plano semántico existe así, por un lado, una relación de similitud semántica entre la figura del centinela y la de la santa, en tanto que ambas remiten a la idea de guardián (en el primer caso de carácter militar, y en el segundo, en sentido metafórico, de carácter espiritual); por otro lado, el uso en un ámbito bélico militar del término centinela remarca un incompatible contraste con el simbolismo religioso de la imagen de una santa. Este contraste

¹³⁴ Pere Ballart. *Op. cit.*, p. 428.

de significados que introduce la comparación con el centinela indicaría la presencia de la ironía en su función semántica, mientras que la burla manifiesta hacia el estado sacralizado de la imagen de Santa Teresa corresponde a la actitud evaluativa, casi siempre peyorativa, de su función pragmática. La ironía opera en este pasaje a través de la comparación de términos en oposición.

Otro ejemplo de ello es la confusión del narrador, al tomar en un primer momento la imagen de la santa como cualquier “retrato de familia”, pues bien podría ser “el retrato de una abuela o de una tía de don Maurilio” (126). Esta comparación trivializa la imagen sacra, la “humaniza”; desposeída de su aura mística, le confiere rasgos humanos ordinarios y logra el mismo efecto que en el ejemplo anterior: una burla degradante. Otro tanto sucede con el cuestionamiento sobre la autenticidad del icono religioso, puesto que “bien podría ser una comedianta. Las comediantas se visten con cualquier vestido” (126), quiere decir que bien podría tratarse de una farsa. No se puede pasar por alto, además, la figura de la comedianta como referencia anacrónica a las actrices en el contexto del teatro de los Siglos de Oro en España (que, además, corresponde al contexto histórico de la vida de la escritora), cuando tal oficio estuvo prohibido para las mujeres por ser considerado inmoral y estar vinculado generalmente a las damas cortesanas –por ende a la prostitución–, quienes podrían llegar a ser exitosas actrices de teatro¹³⁵. Nuevamente, por comparación, la imagen se asocia al

¹³⁵ No fue sino hasta 1857 cuando la mujer pudo integrarse al ámbito teatral en España, ya que el 17 de noviembre de ese año el consejo de Castilla autorizó oficialmente la aparición de actrices en las puestas en escena. No obstante, su incursión en el escenario estaba sujeta a dos condiciones: “que las actrices estuviesen casadas y fueran acompañadas de sus cónyuges” y que “siempre representasen con hábitos de mujer”. María José Mesa Villalba. “Dramaturgas y comediantas. Mujeres y Literatura en el Madrid del Siglo de Oro”, *Escenas cervantinas*, p. 2.

engaño, a lo profano y a la inmoralidad, rasgos que desacreditan su legitimidad de representación sagrada.

El mismo sentido adquiere la inversión semántica que funciona en el verbo contemplar, pues en su acepción conforme al dogma cristiano es una cualidad de santidad, que significa introspección espiritual para pensar en Dios; sin embargo, en el pasaje al que aludimos de “Santa Teresa” no se refiere a un estado místico contemplativo, sino a una mera distracción, ya que la santa:

[...] está distraída contemplando quién sabe qué cosas en el cielo ¿Un astro? No, el cielo está nublado. ¿Un 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. (126)

Contemplación deviene distracción en una complementariedad irónica de términos que subvierte el sentido serio de carácter religioso del primero en el desenfado y la falta de importancia del segundo. Opera aquí lo que Yanna Hadatty Mora llama “la tradición resignificada”, puesto que la tradición hagiográfica de Santa Teresa se relativiza a través de la ironía como anécdota casual en el nuevo signo que constituye el cuento “Santa Teresa”¹³⁶. Ejemplos como este, donde opera un contraste semántico entre textos que genera nuevas significaciones, refuerzan la expresividad valorativa del relato dada por la ironía, que en este caso está orientada hacia la degradación de la imagen sacra por medio del humor y de la burla.

Tal expresión evaluativa peyorativa, inferida del tratamiento irreverente del narrador hacia la figura de Santa Teresa, ese carácter profanador que degrada y caricaturiza, determina

¹³⁶ Yanna Hadatty Mora. *Op. cit.*, p. 88.

una actitud contestataria del enunciado-cuento. Además, implica una doble transgresión que atenta, por una parte, contra una autoridad sacralizada de la tradición cristiana, y por otra, en contra de una autora canonizada de la tradición literaria. Dado que en ninguno de los dos ámbitos es reconocida por el personaje-narrador, podríamos definir la intencionalidad discursiva del relato como una aguda crítica antidogmática, codificada en la negación de reconocimiento por parte del personaje-narrador.

Importante es señalar que la crítica a través de la ironía siempre está atenuada, en parte por la presencia del humor, pero particularmente por un mecanismo de defensa que le es inherente; si bien puede ser entendida como un arma en el sentido que adquiere en los cuentos que aquí me ocupan, la ironía, precisa Pere Ballart, es a la vez

[...] el escudo que detiene cualquier golpe, que preserva al que lo lleva de ser cogido en falso por parcial o por incauto y que, en definitiva, ampara al ironista ocultándole a los ojos de todo posible detractor que, si bien podrá leer en lo escrito por aquel más de una crítica, no sabrá a ciencia cierta desde dónde ha sido pronunciada¹³⁷.

Es quizá esta capacidad defensiva que opera en la ironía la que permite una crítica contestataria como la que percibo en el siguiente pasaje, revestida de humor mordaz frente a la figura de autoridad que podría representar cualquier autor-escriptor:

Después vienen unas ideas extravagantes. Dice que Santa Teresa de Jesús es una santa.

—Un momento, señor escritor, le digo yo entre mí. ¿Por qué dice usted que Santa Teresa de Jesús es una santa? Yo tengo el honor de conocerlas personalmente. Las santas son unas señoras que no se mueven nunca, que permanecen quietecitas en los nichos de los templos, o bajo los capelos de cristal en las rinconeras de las casas. ¿Cómo ésta puede ser santa si no se estaba quieta ni un momento? Es posible que se puedan hacer santas de cuerda. Unas semejantes a esos negros que bailan; pero me parece a mí que ésta de Santa Teresa de Jesús fue mucha cuerda. Además, ¿cómo no se descompuso en tanto

¹³⁷ Pere Ballart. *Op.cit.*, p. 415.

tiempo? Por otra parte, en aquel tiempo no había juguetes tan perfeccionados. (128)

El sentido irónico, aderezado por el juego de una pretendida ingenuidad y el tono cómico, resguarda la postura crítica del sujeto, mas no oculta la actitud evaluativa autorreferencial del fragmento al poner en representación una forma activa de lectura que el mismo relato propicia. En su forma de leer y responder en este pasaje –lectura que siempre es un diálogo entre sujetos (entre el narrador, el lector, el autor y el personaje)– el narrador expone tácitamente una crítica hacia la autoridad que impone el texto escrito, pero a la vez agudiza la crítica frente a la noción cristiana de la santidad; todas las cualidades que deberían resaltar el virtuosismo y abnegación en la vida de una persona excepcional se reducen a una definición por la mera materialidad de su representación plástica, desprovista de toda valoración moral o espiritual: las santas sólo son figuras inmóviles que se colocan en un nicho.

Con mayor carácter subversivo se presenta la ironía en otro fragmento del cuento, donde la crítica esta vez se dirige explícitamente hacia la institución literaria canónica en general: “Cuando zumba un mosquito ya sé que no voy a poder dormir. Afortunadamente aquí hay autores clásicos, mejores que el bromural para el insomnio” (127). La valoración negativa deriva, evidentemente, de una opinión irreverente que toma por aburridos o cansados a los autores clásicos, sin embargo, el sentido irónico parece orientar la crítica más que nada hacia la expresión común del lector poco interesado en los asuntos literarios. Por una parte, el narrador relativiza el valor positivo de la lectura al compararla con un somnífero, pero, por otra, es gracias a su lectura que la narración encuentra caminos por dónde discurrir y la libre asociación de ideas fluye sin que percibamos elementos fuera de lugar en el discurso. Se podría decir que la ironía en este pasaje desestima el sentido autoritario que

representa la lectura de los autores clásicos, pero revalora la lectura como un acto libre del sujeto, donde el humor y la crítica encuentran absoluta legitimidad y sentido.

La irreverencia de la expresividad irónica del enunciado, según puedo advertir, está codificada entre la negación involuntaria, el humor y la burla de un personaje que se caracteriza por una inocencia que roza en el cinismo. Cierta sutilidad en la forma del decir, propia del sentido irónico, reviste la actitud expresiva del sujeto inscrita en el enunciado, y un “*éthos moqueur*”¹³⁸, ese tono burlón que caracteriza a la ironía en “Santa Teresa”, se manifiesta tanto en la actitud desenfadada del personaje-narrador cuanto en la actitud del lector, movido a la sonrisa socarrona en complicidad con el carácter crítico subversivo del cuento. Tal como lo concibe Linda Hutcheon, “L'*éthos* est une réaction voulue, une impression subjective qui est quand même motivée par une donnée objective: le texte.”¹³⁹; se trata de una valoración orientada hacia la respuesta del otro, por lo cual me parece lícito vincularlo a la expresividad del enunciado.

Es importante remarcar, por otro lado, que así como el cambio de sujetos y el carácter relativamente concluso, la actitud emotivamente valoradora del enunciado, su expresividad, es un atributo que ni la palabra ni la oración poseen, ya que “una valoración real puede ser realizada sólo por el hablante en un enunciado concreto. Las palabras son de nadie, y por sí mismas no evalúan nada, pero pueden servir a cualquier hablante y para diferentes e incluso contrarias valoraciones de los hablantes”¹⁴⁰. Tanto una palabra como una oración pueden

¹³⁸ Linda Hutcheon, *Op. cit.*, p. 146.

¹³⁹ “El *ethos* es una reacción deseada, una impresión subjetiva que es motivada, sin embargo, por un dato objetivo: el texto”. *Ibid.*, p. 145.

¹⁴⁰ Mijail Bajtín. “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*, p. 275.

constituirse como enunciados, pero únicamente bajo la condición de adquirir los rasgos que hemos señalado, nunca por sí mismas en tanto que unidades del sistema de la lengua.

Los relatos de Efrén Hernández ilustran de manera bastante clara la diferencia fundamental entre la oración y el enunciado. Algunas oraciones (o conjuntos de oraciones) que los conforman, tomadas como elementos autónomos, sin relación con una determinada intencionalidad y una expresividad subjetivas del enunciado, pueden parecer absurdas y sin sentido. Puestas en un marco distinto al del enunciado, carentes de esa entonación que pertenece a la expresividad y la intención del autor (la actitud crítica de carácter transgresor que toma por objeto a su propio discurso), tales oraciones no guardarían esa estrecha relación con la forma ni con el estilo ni con el sentido de la obra.

El itinerario que constituye a estos cuentos como enunciados podría describirse de la siguiente manera: el sujeto-autor (hablante) construye su obra (enunciado) sobre la determinación de su postura y de su valoración respecto del objeto de su discurso (tema); dicha obra implica siempre un diálogo con el otro —representado por cualquier sujeto con quien establezca una relación comunicativa, sea anterior, sea posterior a su manifestación. Es, finalmente, el reconocimiento de su intencionalidad y de su expresividad lo que nos permite percibir el efecto de unidad compositiva, estilística y de sentido, acorde con la elección de una forma genérica particular. Si bien el cuento es el género literario que sirve de base a la forma discursiva que adoptan los cuentos de Efrén Hernández, su singularidad destaca menos por su adscripción a él que por una relación crítica que abre otras posibilidades para la narrativa literaria.

Conclusión

A modo de formas caleidoscópicas que se manifiestan sin la sujeción que de ordinario vincula una obra con una teoría, una poética, una corriente, una escuela o una tendencia al uso, los cuentos de Efrén Hernández han confirmado en el curso del análisis esa “extraordinaria sensación de libertad, en temas y en formas”¹⁴¹ que Paul Arranz percibe con certeza, aunada a una orientación dialógica, cualidades fundamentales en la intrincada reflexión sobre el sujeto y su implicación en la obra literaria. Diferencia, crítica, movimiento y libertad son algunos de los conceptos que me han permitido hablar sobre los relatos hernandeanos con mayor pertinencia al respecto; si bien dichos términos no apuntan hacia el intento por describirlos los relatos con plenitud, es un hecho que han articulado un aparato metodológico de amplitud y coherencia suficiente para el análisis de las tres obras que he seleccionado, de modo que no delimitan ni imponen un marco restrictivo. Las directrices que han guiado mi lectura: el autor, la lectura y el género, dan cuenta de la pertinencia de este aparato, ya que cada uno de estos aspectos manifiesta una importante incidencia de dichos conceptos en diferentes momentos del proceso creativo literario.

El acercamiento a la relación entre obra y sujeto a partir de la figura del autor ha hecho visible en los cuentos hernandeanos al menos dos planteamientos: por una lado, una dinámica compleja de relaciones entre los procesos creativos que dan forma a las obras y aquellos que figuran una determinada imagen del autor; por otro lado, la exploración de estrategias narrativas orientadas hacia el diálogo, en el sentido bajtiniano del término, a partir de las relaciones de enunciación entre la voz del autor, las voces del narrador y las de los personajes.

¹⁴¹ María del Mar Paúl Arranz. *Op. cit.*, p. 108.

En el primer caso, ha sido imprescindible considerar que tanto el autor como su obra son fenómenos determinados y determinantes inmersos en la dinámica de relaciones entre diversos agentes que operan en el marco de un campo intelectual con sus propias especificidades, circunstancias y necesidades, como es el campo de la literatura mexicana. Al plantear cómo determinada imagen del autor es en gran medida el resultado de dichas relaciones, la figura de Efrén Hernández, así como una noción de su obra, se han podido apreciar definidas tanto por la posición asumida por el propio autor en el terreno de lo diferente y lo heterogéneo como por las disposiciones hacia su persona y hacia su obra con las que otros sujetos (autores, lectores, editores, críticos, etc.) evalúan, valoran y/o califican a una y a otra.

En este punto debemos tener presente, además, que tanto las posiciones como las disposiciones asumidas se encuentran en constante movimiento. El factor espacio-tiempo que indefectiblemente liga a la obra literaria con su contexto histórico-social a partir de una multiplicidad de factores concede al campo un carácter dinámico por el que cada obra y cada autor representan líneas de fuerza en permanente tensión. La postura crítica, libre, abierta y dialógica de Efrén Hernández se constituye como una fuerza de contraste en ese juego dinámico que ha propiciado el desarrollo de las letras mexicanas.

Respecto del segundo planteamiento, he apelado a la capacidad comunicativa de los relatos para mostrar que la voz narrativa está constituida con base en una noción de pluralidad del sujeto. La orientación hacia el diálogo permite percibir la narración, no como la representación unitaria de la voz y de la consciencia del autor, sino como un conjunto de voces que articulan un proceso comunicativo del que el lector también toma parte activa. Han sido fundamentales las ideas de Mijail Bajtín en este sentido, pues a partir de su obra crítica

sobre narrativa literaria¹⁴² pude disponer de herramientas teórico-metodológicas que aportaron resultados bastante sugerentes al estudio del cuento hernandiano.

Así es como he llegado a comprender que estabilizar el juego dialógico de los relatos a fuerza de aprehender un reflejo del pensamiento unipersonal del autor equivale a detener el flujo de la comunicación discursiva, en otras palabras, aceptar que la subjetividad es una postura unívoca con tendencia hacia la totalidad y el agotamiento, lo cual en ningún modo es el caso de los cuentos del escritor guanajuatense. En ellos, la realización del sujeto sólo es posible por el libre discurrir del discurso literario, tal como sucede a la lengua en la incontrolable y permanente transformación a la que es sometida por los hablantes. El descentramiento, la pluralidad y la apertura constituyen en los cuentos de Hernández los rasgos que hacen emerger la expresión más profunda de la subjetividad discursiva.

Otra de las directrices que han marcado la pauta para estos razonamientos es la lectura. Sea como acto que ejerce el sujeto, sea como parte de un proceso que implica la participación del mismo, en la lectura de los relatos de Efrén Hernández opera una movilidad a tal grado dinámica que el papel del lector se basa en un abandono de la idea estática y silogística del orden, acorde con la definición de campo de posibilidad formulada por Umberto Eco que aquí he seguido¹⁴³. La lectura se convierte así en una constelación de acontecimientos asimilada a la circunstancialidad de los valores de cada interlocutor. La subjetividad, en el proceso de lectura de los cuentos de Hernández, es el punto de partida frente a las posibilidades de articulación del relato, donde cada faceta del sujeto, esencialmente, es un lector participativo: el autor, el narrador, el personaje.

¹⁴² V. Mijail Bajtín. *Problemas de la poética de Dostoievski*.

¹⁴³ Umberto Eco. *Obra abierta*, p. 90.

Frente a cualquier forma de expresión literaria que postule una recepción pasiva de la obra, como es el caso de la narrativa realista que ya he señalado, dichos cuentos representan una crítica y una propuesta que difiere por la primordial actitud de respuesta que genera la participación activa del sujeto-lector. Cómplice, testigo y personaje, el lector también se refleja en el caleidoscopio que constituye la estructura en movimiento de los relatos hernandeanos. Una dinámica comunicativa de relaciones no determinadas, que en estos relatos significa una apertura de posibilidades para el desarrollo creativo del sujeto, es lo que caracteriza aquí el proceso de lectura.

Tres aspectos fundamentales, íntimamente relacionados, han ilustrado el funcionamiento de esa dinámica de comunicación e indeterminación constitutiva de la lectura: la autoconsciencia, el aplazamiento y la fusión de los límites entre ficción y realidad, y la noción de espacio. Al hacer patente el carácter discursivo de la obra, la dicotomía entre lo interno y lo externo de la obra se pone en entredicho en ese espacio que configura la lectura en los cuentos hernandeanos, donde el sujeto está en posibilidad de cuestionar los medios que constituyen tanto al discurso como a sí mismo.

En diferentes formas estos cuentos asumen una postura crítica que desestabiliza nuestra forma de representar el mundo a través de moldes establecidos. En el dominio de la literatura estos moldes corresponden a los géneros literarios que adquieren un carácter canónico debido a una fijeza normativa de las formas y del pensamiento. El movimiento desestabilizador que generan los relatos de Hernández en relación con el estatuto genérico puede tomarse como una vía de renovación para el propio género al que se inscriben. Sin duda, no se trata de las únicas obras que representan esta propuesta, pero en el marco del

ámbito literario mexicano, en acuerdo con la idea esbozada por Luis Leal¹⁴⁴ y María del Mar Paúl Arranz¹⁴⁵, “El señor de palo”, “Santa Teresa” y “Un escritor muy bien agradecido” constituyen un puente sólido por el que transita tanto la vanguardia como el realismo de la literatura de la Revolución hacia la narrativa moderna y contemporánea.

Los tres cuentos analizados comparten un rasgo de estilo vanguardista que podría considerarse una ruptura con el realismo épico de corte decimonónico: presentan un argumento en el que el propio proceso de formación del discurso está tematizado; no obstante, este rasgo que tiene distintas funciones, según pudimos apreciar en el curso del análisis, representa más bien el tránsito hacia el cambio en el que la dicotomía de forma y contenido se diluye en un solo proceso constitutivo. Una vez más las teorizaciones de Bajtín¹⁴⁶ demostraron la eficacia de su aplicación en el estudio del relato al permitirnos apreciar los cuentos de Hernández como enunciados, por lo tanto como un tipo de género discursivo, hecho que puso en evidencia que el tema u objeto del discurso, es un elemento constitutivo del sujeto, de modo que éste no puede dejar de cuestionarse a sí mismo sin construir al tiempo, si no están dadas, las formas discursivas que puedan contener la singularidad de su objeto.

Finalmente, al observar los resultados del análisis aquí presentado desde la perspectiva de los postulados que la teoría literaria ha establecido en torno de la relación entre obra y sujeto, considero que este mínimo corpus derivado de la obra de Efrén Hernández conforma una verdadera propuesta que discute tanto con la noción dicotómica del sujeto (interno-externo) como con la del sujeto como reflejo de sus condiciones históricas y

¹⁴⁴ Citado por Timothy Murad en “Before the storm: José Revueltas and beginnings of the new narrative in Mexico”, *Modern Language Studies*, p. 58.

¹⁴⁵ María del Mar Paúl Arranz. *Op. cit.*, p. 109.

¹⁴⁶ V. Mijail Bajtín. “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*, pp. 248-293.

sociales. Así pues, una crítica del sujeto, pero también un sujeto crítico se encuentra en la base que sostiene la poética hernandean, a partir de la cual una propuesta teórica ha tomado forma y ha sido parte de un diálogo estrechamente relacionado con el cambio sustancial de la narrativa dentro del ámbito del campo literario mexicano desde la primera mitad del siglo XX.

Bibliografía

- Anónimo. “Efrén Hernández, héroe cotidiano”, *Presente*, México, 3 de febrero de 1949, [s. pp.].
- . “El Tachas escribe un asunto para Cantinflas”, *Prensa Gráfica*, México, 21 de mayo de 1949, [s. pp.].
- . “Fue sepultado ayer el gran prosista mexicano Efrén Hernández, el Tachas”, *Zócalo Matinal*, México, 30 de enero de 1958, [s. pp.].
- Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*, Tatiana Bubnova (trad.), México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- . “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*, Tatiana Bubnova (trad.), México: Siglo XXI, 1989, pp. 248-293.
- Ballart, Pere. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
- Barthes, Roland. “El efecto de realidad” en Tzvetan Todorov (comp.), *Comunicaciones. Lo verosímil*, Beatriz Dorriots (trad.), Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 95-101.
- . “Introducción al análisis estructural del relato” en *Análisis estructural del relato*, Beatriz Dorriots (trad.), Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1978, pp. 9-78.
- . “La muerte del autor” en María Stoopan Galán (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 101-107.

- Benítez, Jesús Luis. “Entre apagados muros habita Efrén Hernández”, *Plural*, México, julio de 1986, pp.38-42.
- Benjamin, Walter. “El narrador” en María Stoopan Galán (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 33-54.
- Berdeja Acevedo, Juan Manuel. *Efrén Hernández o el arte de la digresión*, Guanajuato: Universidad de Guanajuato/Ediciones del lirio, 2019.
- . *Efrén Hernández: El arte de la digresión en El Señor de Palo y Cerrazón sobre Nicomaco*, tesis de doctorado, México: El Colegio de México, 2016.
- Berdeja, Juan y Julián Osorno (coords.). *Mirar no es como ver. Ensayos críticos sobre la obra de Efrén Hernández*, Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, 2018.
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general II*, Juan Almela (trad.), México: Siglo XXI, 1977.
- Bolaños Burgos, Juan Alberto. *Un silencio que, como todos los silencios, no hace ruido. Hacia una revaloración de la obra narrativa de Efrén Hernández*, tesis de licenciatura, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Bosque Lastra, María Teresa. *La obra de Efrén Hernández*, tesis de maestría, México: Universidad Iberoamericana, 1963.
- Bourdieu, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador”, en VV. AA., *Problemas del estructuralismo*, Julieta Campos, Gustavo Esteva y Alberto de Ezcurdia (trad.), México: Siglo XXI, 1967, pp. 127-182.

- ."El campo literario. Requisitos críticos y principios de método", *Criterios*, La Habana, núms. 25-28, enero 1989-diciembre de 1990, pp. 20-42.
- ". *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Thomas Kauf (trad.), Barcelona: Anagrama, 1997.
- Bürger, Christa y Peter Bürger. *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, Agustín González Ruiz (trad.), Madrid: Akal, 2001.
- Carballo, Emmanuel. "Efrén Hernández. Uno de los seis grandes cuentistas", *El Nacional*, México, 6 de agosto de 1995, [s. pp.].
- ."Efrén Hernández, el cuentista más extraño del siglo XX", *El Universal*, México, 25 de febrero de 2004, p. F3.
- Castellanos, Rosario. "Efrén Hernández: un mundo alucinante" en *Juicios sumarios: Ensayos*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1966, pp. 34-38.
- Castillo Díaz, Jairo Francisco. *Una aproximación a la cuentística de Efrén Hernández*, tesis de licenciatura, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Certeau, Michel de. "Relatos de espacio" en *La invención de lo cotidiano, I. Artes de hacer*, México: UAI/ITESO, 2010, pp. 127-142.
- Cervantes, Francisco. "Efrén o el otro Efrén. Con tachas que son cualidades", *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, México, núm.185, mayo de 1986, pp. 24-28.
- Chumacero, Alí. "Imagen de Efrén Hernández" en Efrén Hernández, *Obras*, México: Fondo de Cultura Económica, 1965, pp. VII-VIII.
- Colín Sandoval, Jacqueline. *La estética modernista en la obra de Efrén Hernández*, tesis de licenciatura, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

-----, *Modelos artísticos presentes en la narrativa y la poesía de Efrén Hernández* tesis de maestría, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

Cruz de la Rosa, Nayeli de la. *La construcción del espacio en tres cuentos de Efrén Hernández*, tesis de licenciatura, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

Dällenbach, Lucien. *El relato especular*, Ramón Buenaventura (trad.), Madrid: Visor, 1991.
Eco, Umberto. “La poética de la obra abierta” en *Obra abierta*, Roser Berdagué (trad.), Barcelona: Ariel, 1979, pp. 71-104.

-----, “El lector modelo” en *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen, 1987, pp. 71-95.

Genette, Gérard. “Estructuralismo y crítica literaria” en Nara Araújo y Teresa Delgado (selec. e introd.), *Textos de teorías y crítica literarias (del formalismo a los estudios postcoloniales)*, Barcelona: Universidad Autónoma Metropolitana /Anthropos, 2010, pp. 137-153.

Goldmann, Lucien. “La sociología y la literatura: situación actual y problemas de método”, Hugo Acevedo (trad.), en Lucien Goldmann, Jacques Leenhardt *et al. Sociología de la creación literaria*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1968, pp. 11-43.

González, Mario. “Efrén el gnóstico”, *Suplemento Cultural Milenio*, México, 28 de agosto de 2004, [s. pp.].

Hadatty Mora, Yanna. *Autofagia y narración. Estrategia de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia (1922-1935)*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2003.

- . *La ciudad paroxista, Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Hernández, Efrén. *Bosquejos*, María de Lourdes Franco Bagnouls (ed., pról. y notas), México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- . *Cuentos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1941.
- . *El Señor de Palo*, México: Acento, 1932.
- . *Obras completas I*, Alejandro Toledo (ed. y pról.), México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- . *Obras completas II*, Alejandro Toledo (ed. y pról.), México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- . *Obras: poesía, novela, cuentos*, nota preliminar de Alí Chumacero y bibliografía por Luis Mario Schneider, México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Hochberg, Elizabeth. *La écfrasis en los cuentos de Efrén Hernández*, tesis de maestría, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Hutcheon, Linda. “Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l’ironie”, *Poétique*, París: Editions du Seuil, núm. 46, abril de 1981, pp. 140-155.
- Kristeva, Julia. “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” en *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, 1997, pp. 1-24.

- Leal, Luis. “La nueva narrativa mexicana”, *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, México, núm. 1, vol. 2, enero de 1972, [s. pp.].
- Lukács, Georg. “Narrar o describir” en *Problemas del realismo*, Carlos Gerhard (trad.), México: Fondo de Cultura Económica, 1966, pp. 171-216.
- Millán, Marco Antonio. “Efrén Hernández y Juan Rulfo, dos figuras en el paisaje”, *Sábado*, suplemento cultural de *Uno más Uno*, México, núm. 509, 4 de julio de 1987, pp. 1-3.
- Millán, Marco Antonio. “Murió el Tachas”, *Zócalo*, México, 2 de febrero de 1958, [s. pp.].
- Mesa Villalba, María José. “Dramaturgas y comediantas. Mujeres y Literatura en el Madrid del Siglo de Oro”, *Escenas cervantinas*, Madrid: Museo Casa Natal de Cervantes, 2012, pp. 1-4. Web. Fecha de consulta: 10 de noviembre de 2020.
- Murad, Timothy. “Before the storm: José Revueltas and beginnings of the new narrative in Mexico”, *Modern Language Studies*, Pensilvania: Susquehanna University, núm. 1, vol. 8, invierno de 1977-1978, pp. 57-64.
- Negrín Muñoz, Edith. *Comentarios a la obra de Efrén Hernández*, tesis de licenciatura, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1970.
- Núñez, César. “La ambigua presencia de la historia: los inicios de la teoría literaria moderna y el problema del cambio histórico de la literatura”, *Signos Literarios*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, núm. 5, vol. III, enero-junio de 2007, pp. 9-38.
- Octavio Bustamante. “A la carta. Homenaje a Tachas”, *El Universal Gráfico*, México, 21 de mayo de 1949, [s. pp.].

- Paúl Arranz, María del Mar. “Efrén Hernández o el juego cómplice de la literatura”, *Literatura Mexicana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, núm 1, vol. 5, 1994, pp. 91-110.
- Pimentel, Luz Aurora. “Representación narrativa de la conciencia: sujeto e identidad narrada”, en María Stoopan Galán (coord.) *Sujeto. Enunciación y escritura*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, pp. 193-212.
- Sotomayor, Arturo. “De qué vive el escritor mexicano (Efrén Hernández)”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 24 de abril de 1949. [s. pp.]
- Toledo, Alejandro. “Efrén Hernández: vocación por la rareza”, *Confabulario*, suplemento de *El Universal*, México, 9 de enero de 2006, [s. pp.].
- , “Prólogo” en Efrén Hernández, *Obras completas II*, Alejandro Toledo (ed. y pról.), México: Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 9-18.
- , “El sagaz distraído”, *Milenio*, México, 1 de septiembre de 2004, [s. pp.].
- Quevedo, Francisco de. *Los sueños*, Ignacio Arellano (ed.), Madrid: Cátedra, 1996.
- Vázquez Moreno, Andrés. *La metaficción en “El señor de palo” de Efrén Hernández*, tesis de licenciatura, México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 2017.
- Villaseñor, Raúl. “Tachas, el intachable”, *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, México, 9 de febrero de 1958, p. 4.
- Villaurrutia, Xavier. “Efrén Hernández, *El señor de palo*” en Efrén Hernández, *Obras completas II*, Alejandro Toledo (ed. y pról.), México: Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 498-499.

Wong, Oscar. “La sorprendente narrativa de Efrén Hernández”, *El Herald Cultural*, suplemento cultural de *El Herald de México*, México, núm. 675, 22 de octubre de 1978, p.8.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00411

Matrícula: 2183800975

La cuestión del sujeto en
tres cuentos de Efraín
Hernández



ANDRÉS VAZQUEZ MORENO
ALUMNO

REVISÓ

MTRA. ROSALÍA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

Con base en la Legislación de la Universidad Autónoma Metropolitana, en la Ciudad de México se presentaron a las 12:00 horas del día 29 del mes de marzo del año 2021 POR VÍA REMOTA ELECTRÓNICA, los suscritos miembros del jurado designado por la Comisión del Posgrado:

DR. CESAR ANDRES NUÑEZ
DR. JUAN MANUEL BERDEJA ACEVEDO
MTRA. LAURA CAZARES HERNANDEZ

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: ANDRÉS VAZQUEZ MORENO

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

A p r o b a r

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE COM

DR. JUAN MANUEL HERRERA CARALLERO

PRESIDENTE

DR. CESAR ANDRES NUÑEZ

VOCAL

DR. JUAN MANUEL BERDEJA ACEVEDO

SECRETARIA

MTRA. LAURA CAZARES HERNANDEZ

El presente documento cuenta con la firma –autógrafa, escaneada o digital, según corresponda- del funcionario universitario competente, que certifica que las firmas que aparecen en esta acta – Temporal, digital o dictamen- son auténticas y las mismas que usan los c.c. profesores mencionados en el