

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras



Una aproximación a la cuentística de Efrén Hernández

Tesis que para obtener el grado de
Licenciado en Lengua y Literatura
Hispánicas presenta

Jairo Francisco Castillo Díaz

MEXICO
1995

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1996



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para mi amada esposa, Antonia,
y, desde luego, para mis niños,
Jairo y Farid. Con amor.

I N D I C E

	Hojas
Introducción	1
I.La narrativa de Efrén Hernández ante la crítica literaria	7
II.Marco histórico-cultural (1928-1950)	17
2.1. contexto socio-político	18
2.2. contexto socio-cultural (antecedentes literarios)	25
2.3. nota	48
III.La cuentística de Efrén Hernández en la narrativa mexicana	53
IV.Lenguaje e ideología en los cuentos de Efrén Hernández	67
V.Interpretación de los cuentos de Efrén Hernández	82
VI."Un clavito en el aire" (análisis e interpretación)	90
VII.A manera de conclusión	97
VIII.Bibliografía	99
IX.Hemerografía	103

Introducción

La ausencia de auténticas evaluaciones críticas como la misma calidad literaria de la narrativa de Efrén Hernández son, sin duda, razones más que suficientes para justificar el interés por su obra cuentística.

Es decir, a pesar de la hemerografía que actualmente existe de sus textos y, ante todo, de las excelentes pero escasas opiniones que se han emitido sobre uno que otro de los relatos, la narrativa de Hernández en realidad todavía no cuenta con una evaluación que, de algún modo, cuestione o, en el mejor de los casos, explique el desinterés que muestra la crítica especializada por su obra.

No obstante, si se excluyen las pocas pero acertadas observaciones de unos cuantos críticos, entonces, pues, el balance sobre la crítica literaria que se ha ocupado de la narrativa de Hernández confirmaría, en definitiva, la superficialidad con la que se han llevado a cabo éstas y, por ende, lo mal que han sido interpretados sus textos.

Por lo tanto, de opiniones ligeras, más que de evaluaciones críticas, se pueden perfectamente calificar la mayoría de las observaciones que hasta la fecha se han vertido sobre la narrativa de este autor.

Opiniones que a lo largo del tiempo han venido configurando un tópico de lo que supuestamente "significa" la obra de Efrén Hernández.

Es decir, se ha pretendido definir su narrativa en función de lo temático y, en ello, lo intrascendente, divagador e inconsecuente que, como tópico, caracterizaría

sus textos.

Ahora bien, el formalismo con el que se ha pretendido enjuiciar su narrativa ha sido, sin duda, el factor más importante para que la obra de Hernández no sólo no tenga una mejor acogida dentro del "gran" público lector, sino para que ésta ocupe un segundo plano en la literatura mexicana.

En consecuencia, el haberse "desdeñado" el aspecto ideológico de sus textos, el descontextualizar su narrativa, es la causa y el motivo que justifica no tanto la marginalidad o el desconocimiento que actualmente pesa sobre su obra en general, como la incompreensión de la que ésta ha sido objeto.

Por ello, para una adecuada comprensión de la cuentística de Hernández hay que tener presente las circunstancias socio-políticas en la cual el autor ha generado su obra, ya que ésta es la causa y razón que da pie al sustento ideológico de sus cuentos.

Es decir, Hernández ha elaborado sus textos con la intención de contraponer, ideológicamente, su discurso literario a una realidad muy concreta, específica, como la que se generó a partir del proyecto de modernización capitalista que sustentaba la burguesía liberal posrevolucionaria.

De aquí, pues, el sentido que adquiere el que el autor no sólo haya construido sus textos en función de cuestionar una realidad social que iría de 1928 a 1950, tiempo que abarca su producción cuentística, sino el que

haya fundamentado sus textos en función, también, de una ambigüedad literaria que, en definitiva, es lo que le ha posibilitado llevar a cabo su cuestionamiento social.

Ahora bien, a partir de lo que se planteó al inicio de esta introducción, en cuanto a la ausencia de un trabajo que verse sobre el aspecto ideológico de sus textos, se ha creído que lo más conveniente para realizar esta tesis sea, sin duda, el de llevar a cabo una investigación en la cual se aborde la intención ideológica que sirve de sustento a la cuentística de Efrén Hernández.

Por lo tanto, para dar cuenta o responder por la significación tanto literaria como ideológica de sus relatos es indispensable, dado el fundamento crítico de sus textos, interrogar la intención que busca el autor con dicha propuesta crítica.

Dada la hipótesis, la metodología que sustentará esta investigación es la siguiente: como el objetivo que se persigue es el de responder por la intención ideológica de los textos de Efrén Hernández, una interpretación a través de los enfoques sociológico y estructuralista será la manera más adecuada de abordar este tema de su cuentística, puesto que el fundamento teórico de estos enfoques permiten una mejor comprensión de dicho aspecto en la literatura.

Es decir, de una parte, la sociología literaria de la literatura mexicana que, en lo esencial, se ha sustentado en las lecturas de los trabajos de Sara Sefchovich, Carlos Fuentes, Adalbert Dessau, Enrique Krauze, Carlos

Monsiváis, etc., y, de otra, en el enfoque estructuralista de Tzvetan Todorov y, sobre todo, de Roland Barthes, donde más que una aplicación sistemática, se ha utilizado más bien como marco auxiliar en relación a la sociología literaria.

De este modo, la estructura de este trabajo, en cuanto a los temas de los capítulos, es la siguiente:

El primer capítulo, "La narrativa de Efrén Hernández ante la crítica literaria", se ha realizado con la intención de dar cuenta y de responder por las causas que han determinado la incompreensión de su obra por parte de la crítica y, por ende, la causa de la marginalidad de su cuentística.

El segundo capítulo, que compete al marco histórico-cultural, tiene y adquiere su razón de ser en tanto la obra de este autor, de acuerdo a la intención ideológica de sus relatos, se ha generado por y en función de una determinada realidad social.

No obstante, lo deficiente e innecesario que pueda resultar el aspecto socio-cultural en que se ha dividido el marco histórico, tiene también su razón de ser en la medida en que permite establecer un precedente en la concepción literaria del autor.

Es decir, el delinear una tradición literaria en la cual se inscribe la concepción cuentística de Hernández, ha sido con la intención no sólo de resaltar sus antecedentes narrativos, sino la de vincularla con otras literaturas afines pero matizando ciertas diferencias que, al

final de cuentas, permitirá una mejor comprensión de su obra en cuanto su significación literaria como ideológica.

El tercer capítulo, "La cuentística de Efrén Hernández en la narrativa mexicana", pretende, a través de las diversas opiniones que se han emitido sobre sus textos, revalorizar su obra ante la literatura mexicana.

En otras palabras, la cuentística de Hernández, según la conclusión que se desprende de las observaciones de que han sido objeto sus textos, se caracterizaría como una obra de transición en lo que posteriormente vendría a ser la moderna narrativa en México.

En el cuarto capítulo, "Lenguaje e ideología", se sostiene que el ignorar el binomio literatura y política, como dos caras de una misma moneda, llevan a desvirtuar la auténtica intención ideológica por la cual el autor ha escrito su obra.

No obstante, el objetivo de este capítulo se realizará a través del análisis de varios cuentos; así se podrá constatar mejor la intención ideológica del autor en cuanto al lenguaje, no en su aspecto formal, sino en su ambigüedad literaria que, en definitiva, permite y sostiene el proyecto estético por la que ha elaborado su narrativa.

Con el quinto capítulo, "Interpretación de los cuentos de Efrén Hernández", se ha intentado, aunque de manera somera, buscar el sentido que, por contraste, implica su ideología.

Es decir, si Hernández, a través de su posición crítica, manifiesta su inconformidad ante una determinada situación social, por contraste, su ideología se presenta

entonces como una alternativa para aquella sociedad u orden que se cuestiona.

En el sexto capítulo, "Un clavito en el aire" (análisis e interpretación), se constata la intencionalidad ideológica de la cuentística de Efrén Hernández, en cuanto a la posibilidad de proponer una apertura frente al discurso oficial.

I. LA NARRATIVA DE EFRÉN HERNÁNDEZ ANTE LA CRÍTICA LITERARIA

Abrumã el panorama que presenta la narrativa de Efrén Hernández ante la ausencia de evaluaciones críticas. Su pobreza es tal que a primera vista se podría atribuir al escaso interés de los especialistas por su obra. Sin embargo, la hemerografía que existe sobre su narrativa y, sobre todo, los excelentes juicios de unos cuantos críticos, evidencian no tanto la superficialidad crítica como lo mal que ha sido comprendida su obra. De comentarios, más que de evaluaciones críticas, se pueden calificar las diferentes observaciones que hasta la fecha se han vertido sobre la narrativa de Hernández.

No obstante, cabe mencionar, por lo acertado de su síntesis, el balance que Christopher Domínguez ha realizado sobre la crítica hernandiana:

Es común leer o escuchar la exaltación de Efrén Hernández como figura decisiva en la narrativa mexicana. La hemerografía sobre Hernández es amplia pero insustancial. Los elogios abundan pero la ausencia de auténticas evaluaciones críticas impresiona. Intuiciones que no se transforman en certidumbre. El recuerdo de su pequeña persona y la volatilidad de su escritura parecen haber rodeado a la isla-Hernández de una engañosa pero efectiva bruma de proyección. La expedición a su isla es una aventura en tierra virgen para la crítica. (1)

Ante el tópico que se ha manejado sobre la narrativa

de Efrén Hernández, resulta más que suficiente citar unas cuantas opiniones en este sentido.

Xavier Villaurrutia, en 1932, dijo de la cuentística de Efrén Hernández, lo siguiente:

Rompiendo un silencio de varios años, Efrén Hernández publica ahora su verdadero libro. La plaquette que precedió a EL SEÑOR DE PALO, no era más que una divagación brevísima sobre el significado o los significados de una palabra: "tachas", que se prestaba a tener muchos y que sirve de pretexto para divagar y saltar sin ruido y sin movimiento casi, de una cosa a otra. (2)

En 1940 y en el mismo sentido, Pina Juárez Frausto, apunta:

Pero si buscamos en qué radica su originalidad, nos encontramos con que no la constituye caracteres que entretejan un valor positivo, por el contrario, el cuento está en la evasión del cuento mismo, en el escabullir la forma tradicional, sin pretender a su vez ser otra cosa. Se trata simplemente de evadir toda forma precisa y concreta para deambular caprichosamente en la divagación. (3)

Xavier Villaurrutia como Pina Juárez coinciden en destacar el carácter divagador de los textos de Efrén Hernández. Asimismo, ambos críticos no ven sentido alguno a dicha característica, antes bien, censuran este aspecto

de Efrén Hernández, resulta más que suficiente citar unas cuantas opiniones en este sentido.

Xavier Villaurrutia, en 1932, dijo de la cuentística de Efrén Hernández, lo siguiente:

Rompiendo un silencio de varios años, Efrén Hernández publica ahora su verdadero libro. La plaquette que precedió a EL SEÑOR DE PALO, no era más que una divagación brevísima sobre el significado o los significados de una palabra: "tachas", que se prestaba a tener muchos y que sirve de pretexto para divagar y saltar sin ruido y sin movimiento casi, de una cosa a otra. (2)

En 1940 y en el mismo sentido, Pina Juárez Frausto, apunta:

Pero si buscamos en qué radica su originalidad, nos encontramos con que no la constituye caracteres que entretejan un valor positivo, por el contrario, el cuento está en la evasión del cuento mismo, en el escabullir la forma tradicional, sin pretender a su vez ser otra cosa. Se trata simplemente de evadir toda forma precisa y concreta para deambular caprichosamente en la divagación. (3)

Xavier Villaurrutia como Pina Juárez coinciden en destacar el carácter divagador de los textos de Efrén Hernández. Asimismo, ambos críticos no ven sentido alguno a dicha característica, antes bien, censuran este aspecto

de la cuentística de Hernández.

Sin embargo, por paradójico que resulte, lo rescatable de estas observaciones, tanto de Xavier Villaurrutia como de Pina Juárez, reside precisamente en el aspecto que ambos críticos desdeñan de los textos cuentísticos de Efrén Hernández.

Como se verá más adelante, la observación tanto de Xavier Villaurrutia, en cuanto que el relato "Tachas" no es más que una divagación sobre el significado o significados de la palabra Tachas, como la opinión de Pina Juárez, en tanto que el cuento de Hernández está en la evasión del cuento mismo, en el escabullir cualquier forma tradicional, es lo que, en definitiva, significará los textos de Hernández ante la narrativa mexicana.

Asimismo, Luis Leal, en 1973, como María del Carmen Millán, en 1974, han dicho:

En sus cuentos, la anécdota deja de constituir la parte medular del relato; con gran pericia logra subordinarla a otros elementos del discurso. Este desplazamiento de lo anecdótico a lo ornamental, a lo ambiental, a lo inconsecuente es una de las características del nuevo cuento. (4)

De María del Carmen Millán son estas palabras:

Algunos escritores posteriores han declarado los beneficios que recibieron de esta novedosa forma de crear un ambiente

de irrealidad o de intrascendencia, y es te constante buceo en la propia intimidad para encontrar al hombre en el camino más doloroso y estrecho. (5)

Luis Leal como María del Carmen Millán se repiten. Lo inconsecuente que observa Luis Leal en los textos de Efrén Hernández como la intrascendencia de María del Carmen Millán, es la misma característica que con el nombre de divagación ya habían señalado Xavier Villaurrutia y Pina Juárez Fraustro. Sin embargo, a diferencia de Xavier Villaurrutia y Pina Juárez, que desdeñan este aspecto en los relatos de Hernández, Luis Leal como María del Carmen Millán tienen presente, indistintamente, el modo de representarse la realidad, la objetividad literaria, para limitarse a señalar lo que singulariza los cuentos de Hernández ante una tradición.

Abundantes pero repetitivos son los juicios que caracterizan la narrativa de Hernández. Es decir, la crítica literaria se ha dedicado a caracterizar sus textos sin haberse preguntado por el sentido o significado que adquiere la intrascendencia, lo inconsecuente, la divagación en la obra de este escritor.

Igualmente, Emmanuel Carballo, ante lo sorprendente de la cuentística de Hernández, no tiene más adjetivos que lo "extraño" para describir su impresión:

El humorismo depurado, la poesía, el perso nalísimo manejo del idioma y la representa ción de un mundo -Quizás el del propio au-

tor- radicalmente distinto del mundo de to dos los días conceden a Efrén Hernández el título del cuentista más extraño y personal del siglo XX mexicano. (6)

Lo extraño, concepto valorativo, la impresión que en 1964 le produce la cuentística de Efrén Hernández a Emmanuel Carballo, es la misma que encierra el término "insólito" de María del Carmen Millan, de 1974: "Efrén Hernández cuentista es un caso insólito porque se aparta de los caminos transitados por otros narradores".⁷

En el mismo sentido, John S. Brushwood, dijo:

De manera altamente poética, Hernández se desplazó hacia el mundo de lo que normalmente consideramos irrealidad, con el objeto de extender su comprensión más allá de los límites de lo visible. Por desgracia, Hernández escribió muy pocas cosas, pero no cabe duda de que descubrió para la novela un camino que pocos otros supieron ver en aquel tiempo. (8)

Sin embargo, no fue sino en 1991 cuando, Christopher Domínguez concretiza dichas caracterizaciones:

Efrén Hernández abandona discretamente las zonas narrativas tanto del realismo como del lirismo. Del primero olvida el culto a la historia. Del segundo rechaza todo romanticismo. Su idea del texto es la máquina que pregunta. Contemporáneo de Borges y de Filisberto Hernández, nuestro Hernández comparte con ellos la

postulación de la ficción como realidad primordial. (...) basta releer el Tachas de Efrén Hernández para entender la sonrisa secreta de su autor. ¿Qué significa la palabra Tachas? Es nada y es todo. Lo innombrable y su conquista, la literatura. (9)

La narrativa de Efrén Hernández, de acuerdo a la observación de Christopher Domínguez, se define por su ambigüedad literaria.

Es decir, Hernández, al postular la ficción como realidad primordial, ha fundamentado su literatura en un principio que posteriormente vendrá a sustentar la modernidad narrativa: la ambigüedad literaria.

Ambigüedad literaria que, en definitiva, le permitirá a Hernández fundamentar su narrativa en cuanto el objetivo que se ha propuesto, esto es, llevar a cabo y a través de su concepto de literatura, una crítica a la realidad socio política de su tiempo.

Ahora bien, ¿por qué la narrativa de Hernández, pese a los juicios de que ha sido objeto su obra por más de un reconocido crítico, ésta, sin embargo, no ha trascendido en la literatura mexicana? Sencillamente porque los comentarios, más que evaluaciones críticas, no han hecho otra cosa que descontextualizar su obra.

En otras palabras, los comentarios que se han realizado sobre su narrativa están dados en función de abstraer sus textos del marco histórico-político en donde Efrén Hernández ha generado su obra. Sin embargo, es a partir

de aquí, de su contexto social, donde realmente se encuentra la significación literaria, ideológica de sus cuentos.

Así, todos aquellos elementos que le han servido a la crítica literaria para caracterizar la narrativa de Efrén Hernández, van a adquirir su auténtica significación en la medida en que son los recursos literarios que utiliza el autor para ironizar una realidad, un orden establecido, vi gente.

Si Efrén Hernández, a través de la ambigüedad literaria, que da sentido a lo intrascendente de sus temas, a lo divagador de sus cuentos, fundamenta su discurso en función de ironizar una realidad social, entonces, su propues ta narrativa se significará por proponer una apertura ante esta misma realidad.

Sin embargo, frente a una crítica que ha ignorado su propuesta literaria como descontextualizado su obra, la narrativa de Efrén Hernández ha sido, ante este hecho, des viada de su intención ideológica que, en última instancia, origina y sustenta su concepción literaria.

Reintegrar el sentido original, la intención ideológica por la que Efrén Hernández escribió su literatura, será, en definitiva, rescatar su obra de la marginalidad donde la crítica literaria la ha relegado.

No obstante, a la luz de esta perspectiva, de recono cer y recuperar el sustento ideológico de su obra, la narrativa de Efrén Hernández adquiere, frente al lugar co mún de la crítica especializada, su auténtica significación literaria.

O dicho mejor; a partir de significar su obra en función de su misma concepción literaria, la narrativa de Hernández debe, pues, adquirir necesariamente otro sentido no sólo ante la crítica, sino ante la propia literatura mexicana.

Asimismo, una auténtica evaluación crítica de la narrativa de Hernández debe tener presente, no ignorar, que las características, lo formal de cualquier obra, está previamente determinado por y en función de lo que el autor concibe como literatura.

Es decir, la obra literaria es un producto ideológico, por lo tanto, su aspecto formal implica una posición política de lo que el propio escritor considera lo que debe ser su literatura: consciente o no de ello.

Por lo tanto, esta crítica literaria, por su formalismo, se define como una crítica oficialista, representante del orden contra el cual Hernández escribió.

Esto es, exaltar un autor a partir de sus logros formales, enaltecer su obra en función de resaltar su aspecto temático pero pretendiendo, en el mejor de los casos, pasar por alto la intención o el sentido ideológico que los mismos implican, es, sin duda, la forma más fácil de descalificar cualquier tipo de literatura.

Por eso, a través de destacar ciertos aspectos formales de los textos de Hernández, de diferenciarlos de y ante una "tradición" literaria, no se ha hecho otra cosa que extraviar y, por ende, desviar la verdadera intención ideológica por la cual el autor ha elaborado su li

teratura.

Por ello, la marginalidad de la narrativa de Hernán_
dez, lo intrascendente de su obra en la literatura mexica_
na, se determina por el factor ideológico con el que se ha
"evaluado" su obra.

Es decir, factores extraliterarios son los que han ju_
gado un papel preponderante a la hora de juzgar la narrati_
va de Efrén Hernández.

Notas

- (1).-Christopher Domínguez, Antología de la narrativa mexicana del siglo XX, F.C.E., México, 1991, p. 562. V.I.
- (2).-Xavier Villaurrutia, "El señor de palo", El libro y el pueblo., T.X, núm. 10, dic., 1932, pp 14-15.
- (3).-Pina Juárez Fraustro, "El cuentista de la divagación". Tierra Nueva., año 11. núm. 9-10, mayo-agosto de 1941. pp. 82-3.
- (4).-Luis Leal, "El nuevo cuento mexicano", en El cuento hispanoamericano ante la crítica, Ed. Castalia, Madrid, 1973, pp. 283-284.
- (5).-María del Carmen Millán, Antología de cuentos mexicanos, Ed. Nueva Imagen, México, 1974, pp. 79-81. V.I.
- (6).-Emmanuel Carballo, El cuento mexicano del siglo XX, Empresas Editoriales, México, 1964, pp. 57-8.
- (7).-María del Carmen Millán. Ob.cit. p. 81.
- (8).-John S. Brushwood, México en su novela, F.C.E. México, 1992, p. 394.
- (9).-Christopher Domínguez. Ob.cit. p. 563.

II. MARCO HISTÓRICO-CULTURAL (1928-1950)

Pese a la brevedad de su producción cuentística, los relatos de Hernández sin embargo se han generado en un contexto que por lo fundamental del mismo, abarca o comprende uno de los procesos históricos más importantes de lo que posteriormente vendría a ser el México actual.

Es decir, para responder por la significación tanto literaria como ideológica de los textos de Hernández, no obstante la metodología propuesta, es indispensable, previo a emitir un juicio, ubicar su obra dentro del marco histórico-cultural en el cual el autor la llevó a cabo.

O dicho mejor, si la Revolución Mexicana, el año de 1910, implicó para la historia de México su arribo al siglo XX, no es menos cierto también que la Revolución ha sido, dentro de una perspectiva histórica, la concreción y posterior consolidación de un proyecto de modernización capitalista que, desde la centuria pasada, se ha venido desarrollando a lo largo de este siglo.

No obstante, si se continúa este proceso que va desde 1928 a 1950, en el cual Hernández ha realizado su obra, bien se podrá determinar la significación literaria de sus textos y, sobre todo, se podrá determinar también, en sus fundamentos ideológicos, el significado de su propuesta política, puesto que ésta se ha generado y se determina por y dentro de una realidad muy concreta.

La cuentística de Hernández, para ser adecuada evaluación crítica, debe, pues, ubicarse dentro de este proceso,

en este marco histórico-cultural que, como proyecto de modernización capitalista, ha vivido el país.

Sin embargo, conviene especificar, previo a abordar este marco histórico-cultural, el cual se ha delineado en función de resaltar aquellos aspectos que fundamentarán el objetivo de este trabajo, que dicho proceso, para su adecuada comprensión, se ha descrito desde su aspecto socio-político, de una parte y, desde su aspecto socio-cultural, de otra.

2.1. CONTEXTO SOCIO-POLÍTICO

Valga caracterizar este aspecto socio-político en función de lo que los estudiosos de la Revolución Mexicana han denominado, como recurso metodológico, etapas históricas.

La primera etapa, se establece y denomina etapa "destructora", los especialistas la ubican entre los años de 1910 a 1920, cuando se da el proceso armado y su principal objetivo fue el de acabar con el régimen porfirista. Etapa, pues, en la cual también se concretizan las ideas políticas que servirán de marco teórico a la Constitución de 1917.

La segunda etapa, de 1921 a 1940, se ha denominado etapa "reformista", debido a que en ella se llevan a cabo las reformas de la Constitución.

Y la tercera etapa, que abarca de 1941 y concluye en la década del setenta, ha sido llamada etapa de la "con

solidación" o de "modernización", en la cual, según los historiadores, se dan las condiciones para la modernización del país.

Ahora bien, para una pormenorizada descripción de este aspecto socio-político, previo a abordar el panorama estrictamente cultural, sirvan las palabras de Sara Sefchovich:

Después del asesinato de Obregón, la conjuntura da lugar a un sistema inédito, el Maximato, que va de 1928 a 1934 en el que cede el lugar al presidencialismo, de Obregón a Cárdenas, en el que se plasma la creación política de la Revolución, su institucionalización. El de Cárdenas fue un régimen que se diría arquetípico de una Revolución: un gobierno nacionalista, que terminó con el maximato para restaurar el presidencialismo. (...) Algunos llaman a este periodo el del Terminador mexicano o el de la Revolución interrumpida, pero más bien se trata de una nueva etapa en el mismo proyecto de desarrollo para el país que se dio a partir del gobierno del general Manuel Ávila Camacho. (...) Si todo el periodo que va de los años 1940 a 1954 ve consolidarse la burguesía nacional convertida en hija mimada del Estado, esto es particularmente cierto durante el régimen de Miguel Alemán. (...) Época que se consiguió el crecimiento económico aunado a la estabilidad social. (...) La ansiada modernización llegaba por fin. (1)

En el año de 1928 no sólo se inicia el Maximato, como lo ha indicado Sara Sefchovich, sino que también en él

coinciden acontecimientos tales como el asesinato del general Álvaro Obregón, la culminación del periodo presidencial de Plutarco Elías Calles y, por supuesto, la publicación de "Tachas", el primer cuento de Efrén Hernández.

Sin embargo, antes de incursionar en este proceso que va de 1928, cuando inicia el maximato, hasta la culminación de la presidencia de Miguel Alemán, en 1952, conviene previamente hacer una breve semblanza de lo que fue el gobierno del entonces presidente Álvaro Obregón, ya que este es un antecedente inmediato de dicho proceso.

En el gobierno de Álvaro Obregón, 1920-1924, se estableció lo que posteriormente vendría a ser el fundamento político de la Revolución. Esto es, el periodo presidencial de Álvaro Obregón se caracterizó en la medida en que su política logró no sólo conciliar los campesinos y sobre todo obreros con el naciente Estado, sino que a través de su política conciliatoria pudo conjuntar los intereses de los diferentes grupos en pugna por el poder.

Así, pues, el principio rector de su política estuvo encaminado a la conformación o, dicho mejor, a la consolidación del nuevo estado revolucionario. O sea, antes de cualquier programa político de largo alcance, antes de cualquier proyecto de desarrollo económico o, incluso, antes de cualquier proyecto de modernización, lo que en realidad se propuso Obregón fue la consolidación del Estado.

Este objetivo y no otro ha sido lo que esencialmente define su gobierno.

Ahora bien, al final del periodo presidencial de Alvaro Obregón fue elegido Plutarco Elías Calles, en 1924: durante su gobierno se agravaron las relaciones entre la Iglesia y el Estado.

En 1928 Obregón se presentó de nuevo a las elecciones, apoyado por Calles, en contra de los principios de la Constitución, que no admitían la reelección.

Alvaro Obregón salió triunfante, pero no llegó a posesionarse del cargo, pues fue asesinado.

Tras una presidencia interina de Emilio Portes Gil, 1928, en 1930 triunfó Pascual Ortiz Rubio. Sin embargo, a causa de una disidencia entre Ortiz y Plutarco Elías Calles, cuya influencia en el gobierno era innegable, el primero presentó su dimisión, eligiéndose entonces a Abelardo Rodríguez como presidente interino hasta las nuevas elecciones en 1934, cuando Lázaro Cárdenas ocupa la presidencia.

Manuel Ávila Camacho fue elegido en 1940 y, finalmente, en 1946, Miguel Alemán Valdés llega a la presidencia de la República.

Sin embargo, lo que resulta de suma importancia de este proceso son los fundamentos políticos con los cuales se configuró el nuevo Estado. Es decir, el predominio de una clase en el poder que, de acuerdo a sus intereses económicos, estructuró políticamente el Estado.

Así, luego de la consolidación y una relativa paz social, el Estado salido del gobierno de Alvaro Obregón se convierte en el principal impulsor del desarrollo nacio

nal, o sea, nace un Estado profundamente comprometido con el objetivo de convertirse en el verdadero motor del desarrollo nacional.

Ahora bien, si se toma en cuenta que desde 1910, cuando se da el conflicto armado y su consecuencia más inmediata: la derrota de la dictadura de Porfirio Díaz, hasta la culminación, en 1952, de la presidencia de Miguel Alemán: en la cual, según Sara Seifchovich, se dan las condiciones propiamente dichas de la modernización del país, entonces, pues, a la conclusión que se puede llegar sobre este proceso sería la de que los grupos que asumieron el control durante la confrontación bélica de 1910 a 1917, llevaron a cabo un programa económico que, en última instancia, les permitió consolidarse como clase política en el poder.

Es decir, la política oficial durante este largo proceso giró en torno del desarrollo económico del país y, por ende, su modernización.

Por eso, logrados sus objetivos en el sexenio de Miguel Alemán, la burguesía liberal se consolidó entonces como la clase rectora del joven Estado posrevolucionario.

Así, por ejemplo, a través del cuento "Unos cuantos tomates en una repisita", de 1928, se percibe las circunstancias socio-económicas que dicho proceso va generando:

Para acabar de arruinar, los tiempos
están malos, las cosas están caras,

el gobierno paga las quincenas con retraso, descuenta de los sueldos la contribución del Income Tax, quita un tanto por ciento para formar el presupuesto del Partido Nacional Revolucionario, otro tanto para la Dirección de Pensiones Civiles de Retiro, y ahora, como si no fuera ya bastante, anda por ahí el rumor de que van a descontar, todavía, un diez por ciento del total del sueldo para evitar un déficit de no sé cuántos millones en el presupuesto. (2)

Sobran, pues, las palabras ante la situación tan evidente que nos recrea el cuento: se percibe, indudablemente, la crisis económica que ha generado el proyecto de desarrollo oficial; el costo es demasiado alto para la mayoría de la población: mientras los impuestos costean el programa de modernización económica, el pueblo sucumbe gradualmente en la miseria: 'paradojas de la modernidad'.

La situación patentiza el autoritarismo del gobierno: la manipulación ideológica, la represión, la imposición, son los elementos o factores que generan este tipo de situaciones sociales: es decir, la ausencia de una auténtica democracia.

De ahí, pues, la intención ideológica de los textos de Efrén Hernández: razón por la cual, sin duda, se explica el fundamento crítico que, ante esta realidad, sostiene su cuentística.

Así: Hernández, a través de sus textos, crítica, cuestiona, la Revolución, la burguesía liberal, el proyecto de modernización y, por supuesto, el monopartido: el

Partido Nacional Revolucionario, el Partido de la Revolución Mexicana y, finalmente, el Partido de la Revolución Institucional.

No obstante, la cuentística de Efrén Hernández se ha generado paralelamente a este proceso posrevolucionario que, al fin y al cabo, significó para el país la consolidación del sistema de producción capitalista.

Sirvan, a manera de conclusión, las palabras que Octavio Paz, en el año de 1950, plasmó en El laberinto de la soledad y que bien pueden sintetizar no sólo lo anteriormente señalado, sino que sirven también como referencia al año en el que Efrén Hernández concluye su producción cuentística:

Y ahora, de pronto, hemos llegado al límite: en unos cuantos años hemos agotado todas las formas históricas que poseía Europa. No nos queda sino la desnudez o la mentira. Pues tras este derrumbe general de la Razón y la Fe, de Dios y la Utopía, no se levantan ya nuevos o viejos sistemas intelectuales, capaces de albergar nuestra angustia y tranquilizar nuestro desconcierto; frente a nosotros no hay nada. Estamos al fin solos. Como todos los hombres. Como ellos, vivimos el mundo de la violencia, de la simulación y del "ninguno"; el de la soledad cerrada, que si nos defiende nos oprime y que al ocultar nos nos desfigura y mutila. Si nos arrancamos esas máscaras, si nos abrimos, si, en fin, nos afrontamos, empezaremos a vivir y a pensar de verdad. Nos aguarda una desnudez y un desamparo. Allí, en la

soledad abierta, nos espera también la trascendencia: las manos de otros solitarios. Somos, por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres. (2)

Si el gobierno del general Manuel Ávila Camacho, como sexenio de transición, significó el inicio de la consolidación tanto de la burguesía liberal en el poder como la del proyecto de modernización del país, y si, en el régimen de Miguel Alemán se concretiza dicho proyecto, entonces, pues, al coincidir este proceso político-económico con la publicación no sólo de El laberinto de la soledad, en 1950, sino con el cierre de la producción cuentística de Efrén Hernández, se puede concluir, de acuerdo a las palabras de Octavio Paz, que el objetivo de la burguesía se ha alcanzado para el año de 1950.

O dicho mejor, ser moderno, ser contemporáneos de todos los hombres equivale, para el año de 1950, proclamar la consolidación de un sistema que, desde el siglo pasado, se había trazado la burguesía liberal mexicana.

2.2. CONTEXTO SOCIO-CULTURAL (antecedentes literarios)

Dentro de este contexto importa resaltar un hecho de suma importancia en la cultura del país: La Revolución mexicana. Al respecto ha dicho Arnaldo Córdoba:

Los grupos que tomaron el poder durante la Revolución mexicana de 1910 a 1917,

sostuvieron, y aún siguen sosteniendo que el periodo nacido con la revolución constituye una edad histórica en sí misma, que ha transformado radicalmente el país. (3)

Es innegable que la Revolución Mexicana ha tenido una importancia decisiva en la conformación del país: con el movimiento revolucionario sobrevinieron cambios que, al fin de cuentas, transformaron de manera definitiva la fisionomía política, económica, social y cultural de México.

Sin embargo, dentro del mencionado proyecto de modernización del país, como programa de los ideólogos que asumieron la Revolución, importa destacar un aspecto que, según los estudiosos de la Revolución Mexicana, no sólo vendría a ser el inicio de la concreción de dicha modernización, sino, lo fundamental, que este proyecto incluirá y generará, dentro del programa oficial, un tipo de cultura como parte imprescindible para lograr sus objetivos ideológicos.

Es decir, si para el año de 1915, según Sara Sefchovich: "surge una generación que se apropia de la Revolución Mexicana y la convierte en lo que es: un proyecto científico de modernización".⁴ O dicho con Carlos Monsiváis:

Los representantes más radicales de la cultura de la revolución mexicana (durante las décadas de los veinte y treinta) declaran a la revolución el tamiz indispensable para cualquier proceso cultural. (5)

Si política y cultura se aunan, en tanto objetivos

de los dirigentes revolucionarios, para llevar a cabo su proyecto de convertir el país en una nación moderna, es obvio, pues, que la cultura será delineada en función de dicho programa.

Por lo tanto, la función de la cultura de la "Revolución Mexicana" no será sino el sustento ideológico que la élite en el poder utilizará para legitimar y justificar, a lo largo de los regímenes posrevolucionarios, su proyecto político de hacer de México una nación capitalista.

Sin embargo, dentro de este contexto socio-cultural, importa caracterizar aquellos grupos literarios que, al postular la ficción como realidad primordial, coinciden con la concepción narrativa de Efrén Hernández. Es decir, aquellos grupos de intelectuales que, de una u otra forma, han actuado y generado su obra independientemente de cualquier condicionamiento oficial.

De estos grupos, Carlos Monsiváis ha dicho lo siguiente:

Faltos e inseguros de la existencia y atención de un público, presionados irregularmente y sentimentalmente por lo que se ha considerado las exigencias del momento histórico, disgustados, recelosos o indiferentes ante (o protegidos por) la verbomanía nacionalista, intimidados o indignados o conmovidos o admirados o vencidos ante la fuerza del aparato estatal, desdeñados y rechazados por el capitalismo privado, salvada su conciencia por la enunciación retórica del compromiso, amparados de la barbarie circundante por las vallas del artepu-

rismo, los artistas y los intelectuales mexicanos han decidido o ignorado el proyecto oficial de nación y su consecuencia directa, -lo que se podría designar como "Cultura de la Revolución Mexicana. (6)

Respecto a estos grupos de intelectuales que a lo largo de este proceso político-cultural han actuado con relativa independencia del programa oficial, interesa, pues, caracterizar el Ateneo de la Juventud, los Colonialistas y el denominado grupo de Contemporáneos.

"Hernández -ha dicho Christopher Domínguez-, absorbe tanto las intuiciones intelectuales del Ateneo como la prosa lírica de los Contemporáneos".⁷ No obstante, siguiendo al citado crítico, importa destacar una concepción literaria que, en última instancia, va a configurar la narrativa de Efrén Hernández y, sobre todo, que esta concepción literaria va a posibilitar también su propuesta en su significación ideológica.

Si una de las fuentes que han configurado la narrativa de Efrén Hernández, en cuanto su concepción literaria, han sido los ateneísta y el grupo de Contemporáneos, puesto que Hernández -según Christopher Domínguez- asimila las intuiciones de estos grupos, entonces, esta concepción literaria no sería sino la designación de un tipo de literatura que se ha venido desarrollando al margen de cualquier programa del gobierno.

Por ello, este concepto de literatura, con sus antecedentes literarios en el Ateneo de la Juventud, que más

que influir se prolonga en la cuentística de Efrén Hernández, coincide también, por su actitud política, no sólo con el grupo de Contemporáneos, como lo ha indicado Christopher Domínguez, sino que incluso coincide en ciertos aspectos con los planteamientos literarios de los Colonialistas.

Si Efrén Hernández, al postular la ficción como realidad primordial, ha estructurado su cuentística en función de una propuesta que, en definitiva, le ha permitido contraponer su discurso, con sus valores, al proyecto de desarrollo capitalista de la burguesía liberal, entonces, a partir de aquí se puede responder por el vínculo de su cuentística con la concepción literaria de los prosistas narrativos del Ateneo de la Juventud, los Colonialistas y el grupo de los Contemporáneos.

"En el terreno de la literatura -apunta Emmanuel Carballo- el siglo XX principia en México con el advenimiento del Ateneo de la Juventud".⁸ De los prosistas del Ateneo importa caracterizar los relatos de Alfonso Reyes y Julio Torri.

Tanto Emmanuel Carballo como Luis Leal coinciden en ubicar la producción cuentística de Alfonso Reyes como la de Julio Torri dentro de lo que ambos críticos llaman tendencia imaginativa o fantástica. En este sentido escribe Emmanuel Carballo:

Las dos corrientes en que se bifurca nuestra prosa narrativa del siglo XX, aparecen en las obras de algunos de los miembros del Ate

neo de la Juventud. La corriente imaginati
va (o fantástica) parte de dos libros de
prosas breves, deslumbrantes e innovadoras:
Ensayos y poemas (1917) de Julio Torri y
El plano oblicuo (1920) de Alfonso Reyes. (10)

La tendencia imaginativa o fantástica, como la ha deno
minado Carballo, es en realidad la misma concepción litera
ria que, en última instancia, vincula la cuentística de
Hernández con la prosa narrativa de Alfonso Reyes y Julio
Torri.

Es decir, un concepto de literatura de autoreferencia
lidad. O sea, una concepción literaria que de acuerdo a su
carácter subjetivo y, sobre todo, que al postular la
ficción como realidad primordial, hace que la literatura
sea un referente por sí misma y en esto, pues, la autono
mía del texto autosuficiente.

Ahora bien, para sustentar lo anteriormente dicho,
en cuanto la concepción literaria de Alfonso Reyes y Julio
Torri y en la cual se inscribe la cuentística de Hernán
dez, que mejor que el propio Emmanuel Carballo, sustenta
do en varios juicios, caracterice El plano oblicuo:

En el prólogo a una selección de relatos de
Reyes -Verdad y mentira, 1950, pp. 20-21-,
José María González de Mendoza declara: "rea
lidad e imaginación en placentera mezcla,
dieron forma a los cuentos y diálogos reco
gidos en El plano oblicuo... El plano del
título es lo fantástico, oblicuo respecto
al plano de lo real, a ras de la tierra. Se
apoya en éste por uno de sus lados, y se al

za más o menos por el opuesto, en equilibrio inestable. Más lo irreal no es arbitrario. Acaso no sea más que una realidad íntimamente penetrada: "buscamos ahora la realidad escribe el autor en Cartones de Madrid, 1917, algo más allá de los ojos". Mariano Picón-Salas ve los textos de El plano oblicuo "cargados de vida interior, de arbitrariedad hecha poesía, de misterio romántico" (Revista Atenea, Santiago de Chile, febrero de 1931) Genero Fernández Macgregor encuentra en esos cuentos el humour, "esa dimensión que inventó Reyes en su florida juventud... El plano oblicuo es el yo crítico introducido en la contemplación y en la creación. El yo en su más recóndita e íntima esencia, como la usó Proust en Busca del tiempo perdido. Es tan importante ese elemento en la obra de Reyes, que pudiera decirse que su estética nace de este apotema: el arte es el yo" (Revista El Hijo Pródigo, México, noviembre de 1944). (11)

La crítica que se ha ocupado de evaluar los textos que integran El plano oblicuo, concuerdan al destacar el carácter innovador de dichas narraciones: no obstante, los juicios coinciden también en resaltar el texto "La cena", de 1912, como el cuento más representativo de la tendencia literaria donde se insertan los relatos de Reyes.

Christopher Domínguez ha dicho de "La cena", lo siguiente:

Un texto como "La cena" prefigura a Borges no sólo en la incomparable llaneza de la lengua, sino en un conjunto de preocupaciones literarias y metafísicas que constituyen una suerte de protohisto

za más o menos por el opuesto, en equilibrio inestable. Más lo irreal no es arbitrario. Acaso no sea más que una realidad íntimamente penetrada: "buscamos ahora la realidad escribe el autor en Cartones de Madrid, 1917, algo más allá de los ojos". Mariano Picón-Salas ve los textos de El plano oblicuo "cargados de vida interior, de arbitrariedad hecha poesía, de misterio romántico" (Revista Atenea, Santiago de Chile, febrero de 1931) Genero Fernández Macgregor encuentra en esos cuentos el humour, "esa dimensión que inventó Reyes en su florida juventud... El plano oblicuo es el yo crítico introducido en la contemplación y en la creación. El yo en su más recóndita e íntima esencia, como la usó Proust en Busca del tiempo perdido. Es tan importante ese elemento en la obra de Reyes, que pudiera decirse que su estética nace de este apotema: el arte es el yo" (Revista El Hijo Pródigo, México, noviembre de 1944). (11)

La crítica que se ha ocupado de evaluar los textos que integran El plano oblicuo, concuerdan al destacar el carácter innovador de dichas narraciones: no obstante, los juicios coinciden también en resaltar el texto "La cena", de 1912, como el cuento más representativo de la tendencia literaria donde se insertan los relatos de Reyes.

Christopher Domínguez ha dicho de "La cena", lo siguiente:

Un texto como "La cena" prefigura a Borges no sólo en la incomparable llaneza de la lengua, sino en un conjunto de preocupaciones literarias y metafísicas que constituyen una suerte de protohisto

ria del espacio borgesiano y que merece el apelativo de ficciones, como Borges habría de llamarlas. A saber: la paráfrasis decisiva de la prosa inglesa, los juegos de apariencia frívola y sutil que hacen removerce a la lengua de Quevedo, la idea de que la literatura es un referente por sí mismo y la autonomía de texto autosuficiente, son los elementos que Reyes prefigura en esos primeros libros. (12)

De los múltiples comentarios que se han vertido sobre "La cena" de Alfonso Reyes, que van desde la filiación con el surrealismo, donde sueño y realidad se resuelven en una superrealidad; o la aplicación que hace Reyes del concepto freudiano del sueño y su correspondencia con la pintura surrealista; pasando por la definición de "La cena", en cuanto su carácter innovador, como un texto precursor tanto del surrealismo como del realismo mágico, hasta un antecedente de Jorge Luis Borges: en fin, todo ello, pues, hacen de "La cena", de acuerdo a la crítica, un texto que se anticipa a su tiempo en las letras mexicanas.

Así, de acuerdo a lo anteriormente dicho, en cuanto a este concepto de literatura, conviene ahora señalar en qué se fundamenta dicha autosuficiencia literaria. Es decir, en qué consiste, al fin y al cabo, este sentido de autorreferencialidad textual y, por ende, la autonomía del texto en cuanto su significación autárquica.

El texto, según esta concepción literaria, crea imaginariamente su propia realidad; un universo de ficción que no puede identificarse con la realidad empírica, ya

que tanto el contexto extraverbal como la situación a la que se refiere el mensaje dependen del lenguaje mismo.

O sea, el texto, por su lenguaje, es semánticamente autónomo; es decir, la palabra literaria es verdadera por sí misma, lo que le permite ser explicada, aunque no pueda ser verificada en el contexto extratextual o referencial; porque es un discurso contextualmente cerrado y semánticamente orgánico, que instituye una verdad propia: en donde los vínculos entre el mundo creado por la ficción y el mundo real son de carácter significativo.

En otras palabras, el mundo real es la matriz primordial y mediata de la obra literaria, pero el lenguaje de la ficción no se refiere directamente a ese mundo, no lo denota; más bien constituye una realidad propia, un heterocosmos, de estructura y dimensiones concretas, específicas.

Sin embargo, tampoco deforma el mundo real, sino que crea una realidad nueva, en la cual se mantiene una relación de significado con el mundo objetivo.

De aquí, pues, el sentido que adquiere esa búsqueda de una realidad más allá de los ojos, como lo dice Alfonso Reyes en la cita, y también, en esto, lo que define su concepción literaria en cuanto su significación.

Empero, el aspecto ideológico, la intención que se busca a través de dicha concepción literaria es lo que marca, en definitiva, la diferencia entre la cuentística de Hernández y los textos de Alfonso Reyes.

Esto es, el sentido ideológico de los textos de Hernández, su intención crítica, es, en última instancia, lo

que fundamenta su concepción literaria y, por ende, lo que la diferencia de la narrativa de Alfonso Reyes y del propio Julio Torri.

Ensayos y poemas (1917) y De fusilamiento (1940) son los textos esenciales de la prosa narrativa de Julio Torri.

Pese a la brevedad de su obra narrativa, la prosa de Torri se ha singularizado sin embargo por ser una literatura que ha abierto tanto estilística como temáticamente nuevas vías en la ficción mexicana.

Si con "Vieja estampa" y "Fantasía mexicana" cimentó la corriente colonialista, con "La conquista de la luna" Julio Torri inaugura la ciencia ficción en la literatura mexicana.

Calificada de fina, intencionada, maliciosa, narrativa de invención, rica en ironía, prosa poética -como la ha llamado Anderson Imbert-, donde la sencillez de la forma y la palabra contrasta con lo narrado, la obra imaginativa de Torri es un antecedente tanto de los textos de Efrén Hernández como de los relatos de Juan José Arreola.

De los textos de Torri, en cuanto su significado, ha dicho Christopher Domínguez, lo que sigue:

Al singular decantamiento que Torri introduce en la literatura yerma de ingenio se suma los fugaces personajes que pueblan su obra: los fracasados, los empleados públicos, los misóginos o los unicornios. La zoología fantástica y la afición por el circo, la piedad por la suerte humana y el escepticismo irónico caracterizan los escritos de este desterrado interior. (13)

Julio Torri, anticipador de Kafka y Borges en la ficción mexicana, e ironizador de las arbitrariedades de la Revolución, es un antecedente indiscutible de la tendencia imaginativa o fantástica en la narrativa de México.

Ahora bien, si se asume el determinismo que implica el concepto de ideología; esto es, si se parte de la definición de ideología como un sistema de ideas y de representaciones que, condicionadas por la sociedad, el escritor, consciente o inconscientemente, reproduce en su discurso literario y que éstas sustentan acerca de su propia ubicación en el mundo y de su relación con él, entonces, cualquier concepción literaria, por muy subjetiva o fantástica que sea, implica una visión del mundo, una cosmovisión, es decir, una posición política ante la realidad.

Así, en este sentido, Alfonso Reyes y Julio Torri, por sus literaturas, son abiertamente contrarios a la Revolución y, por ende, lo que ella implica: el ascenso de la burguesía liberal al poder y la democratización del saber.

Por ello, el anteriormente señalado esteticismo de Reyes como la ironía de Julio Torri son, en última instancia, el producto de sus inconformidades ante la Revolución de 1910.

Sus textos resumen no tanto un pronunciamiento directo, como más bien una cosmovisión, un mundo, su "otra realidad", que en términos narrativos sería su concepción literaria, lo subjetivo o fantástico de sus relatos.

Sin embargo, Torri es sin lugar a dudas el escritor

más próximo al tipo de ficción que elabora Hernández. O sea, el elemento irónico, paródico, de los textos de Hernández es lo que lo acerca a Torri y esto mismo, lo que lo aleja de Alfonso Reyes.

No obstante, la prosa narrativa de los ateneístas, prosa de invención, ha sido calificada muchas veces como una literatura de evasión, como una narrativa que se desentiende de la realidad socio-política del país, del contexto histórico de la Revolución Mexicana.

En este sentido ha dicho Luis Leal:

Los jóvenes que ese año se agruparon en torno a la revista Savia Moderna y después formaron el "Ateneo de la Juventud", la sociedad literaria de mayor influencia durante esa época, escribieron cuentos que no siempre reflejan la realidad mexicana. Torri, Silva y Aceves, Reyes, se interesan en cultivar el cuento cosmopolita, a veces de naturaleza fantástica. "La cena" de Alfonso Reyes es un excelente ejemplo de esa tendencia. (14)

Al abandonar la objetividad literaria como vía de acceder a la realidad, al no reflejar en sus obras los hechos políticos que sacudían el país durante la Revolución y, sobre todo, el desentenderse no sólo de los acontecimientos recientes, sino que al preocuparse por sucesos en lo que lo subjetivo se destaca y triunfa sobre el compromiso, los ateneístas, optaron por una propuesta narrativa que, ideológicamente, se significa por su misma actitud política. Es decir, su escapismo se significa no tanto

por su inconformidad ante los causes que estaba tomando la Revolución, sino contra la Revolución misma.

Así, pues, en esta tendencia literaria que concibe y postula la ficción como realidad primordial, coinciden, tanto por su aspecto literario como ideológico, grupos de intectuales tan aparentemente divergentes como los ateneístas, los Colonialistas, los Contemporáneos y la propuesta cuéntistica del propio Hernández.

Las relaciones que se establecen entre los diversos grupos literarios, directa o indirectamente, manifiestan las coincidencias ideológicas que, como trans fondo, sustentan dichas convergencias. Por ello, valga, pues, caracterizar el grupo de los Colonialistas, en tanto coincide con la concepción narrativa de Efrén Hernández.

De los Colonialistas ha dicho Christopher Domínguez:

Quando aún no se establece el cuerpo de los novelistas de la Revolución y en los días del dramático peregrinaje de los ateneístas, hacia 1920, aparece esa isla extraña en el archipiélago de nuestras letras que es la imaginación colonialista. Grupo de literatos a quienes urge la invención de una zona literaria, los colonialistas se singularizan por esa necesidad y su práctica explícita no resulta cosa común en la historia literaria, más aún cuando se hace sin la estridencia de los manifiestos. Fue el colonialismo una evasión de la "realidad" y lo fue en el mejor de los sentidos: viaje hacia el lenguaje y la imaginación, proyecto de escritura arcaizante cuya paradoja es su modernidad. (15)

La tradición hispana fundamenta el proyecto literario de los Colonialistas, es decir, si el lenguaje es un factor determinante en el programa de los Colonialistas, en cuánto que con su arcaísmo lingüístico buscan recrear la atmósfera de un pasado que se desea fundar; en Hernández, el lenguaje, su arcaísmo lingüístico, tiene y adquiere su razón de ser en tanto no sólo significa ideológicamente una tradición, sino que la incorporación de giros arcaizantes, de expresiones desusadas, tienen sentido en la medida en que su lenguaje forma parte fundamental de su propuesta literaria.

Es decir, el lenguaje literario de Hernández, ante la univocidad de un discurso oficial, y a diferencia de los Colonialista, se significa, en tanto propuesta y como recurso narrativo, por su intención de profanar, de contaminar esta misma univocidad.

Las coincidencias ideológicas, más que una influencia de los Colonialistas en la concepción narrativa de Hernández, se determina por la similitud casticista del lenguaje. Esto es, si la actitud de los Colonialistas ante la Revolución los lleva a recrear lingüísticamente un pasado, a Efrén Hernández una situación muy concreta, el proceso de consolidación del sistema de producción capitalista, lo lleva a proponer con el mismo lenguaje una apertura ante este discurso que sustenta dicho proyecto de modernización.

Así, pues, frente a la univocidad de un discurso oficial, no es otro el sentido a que apunta el lenguaje arcaizante de la cuentística de Hernández.

Al surgir la Generación de Contemporáneos varias manifestaciones literarias dominan el panorama de la narrativa mexicana: la vanguardia literaria de los Estridentistas (1921-1928), donde Arqueles Vela, su único prosista publica dos narraciones: El Café de Nadie, en 1926, y La señorita Etcétera, de 1928; los Colonialistas (1916-1926) que se singularizan por su reacción frente a los asuntos relacionados con el movimiento revolucionario; y la narrativa de la Revolución: por aquellos años, en 1925, se reconocía la importancia de Los de abajo de Mariano Azuela.

No obstante, cabe hacer una breve mención de la narrativa tanto de la Revolución como a la de los Estridentistas.

"Mientras -nos dice Christopher Domínguez- el ciclo de la Revolución domina cuarenta años de la literatura mexicana otras letras se escriben en la sombra de la historia".¹⁶ Es decir, mientras la narrativa de la Revolución adquirió durante este periodo tanto poder de penetración, al lado, se hizo otra literatura que, como la narrativa de los ateísta, los Colonialistas, Los Contemporáneos y la cuentística de Efrén Hernández, paso prácticamente inadvertida.

Carlos Fuentes, muy acertadamente, define la significación de la narrativa de la Revolución Mexicana:

Esta primitiva galería de héroes y villanos sufre un primer cambio cualitativo, significativamente, en la literatura de la Revolución Mexicana. Por primera vez en América Latina, se asiste a una verdadera revolución social que no sólo pretende sustituir a un general por otro,

sino transformar radicalmente las estructuras de un país. Los de abajo, La sombra del caudillo y Si me han de matar mañana por encima de sus posibles defectos técnicos y a pesar de su lastre documental, introducen una nota de originalidad en la novela hispanoamericana: introducen la ambigüedad. Porque en la dinámica revolucionaria, los héroes pueden ser villanos y los villanos pueden ser héroes. (...) en la literatura de la Revolución mexicana se encuentra esta semilla novelesca: la certeza heroica se convierte en ambigüedad crítica, la fatalidad natural en acción contradictoria, el idealismo romántico en dialéctica irónica. Sin embargo, hay una obligada carencia de perspectiva en la novela mexicana de la revolución. Los temas inmediatos quemaban las manos de los autores y los forzaban a una técnica testimonial que, en gran medida, les impidió penetrar en sus propios hallazgos. (17)

No obstante, pese a que la narrativa de la Revolución, por sí misma, significó un cambio radical en la literatura mexicana y, sobre todo, pese a que gran parte de estos narradores asumieron una actitud crítica respecto al desarrollo que estaba tomando la Revolución, sin embargo, su literatura siguió elaborando un tipo de narrativa que, salvo casos excepcionales, prolongaba los modelos literarios del siglo pasado. Es decir, tendía a ser una literatura objetiva.

El grupo de los Estridentistas (Lisí Arzubide, Maples Arce, Arqueles Vela, Quintanilla) representan, como los Contemporáneos, el impulso vanguardista de aquellos años en las letras mexicanas.

Carlos Monsiváis caracteriza el grupo de los Estridentistas, así:

El movimiento dura aproximadamente, de 1921 a 1928. Las influencias son numerosas: el futurismo italiano, el unanimismo, el dadaísmo, el creacionismo y el ultraísmo. La aspiración innovadora: fundir la vanguardia poética con la ideología radical, ir más allá de la Revolución Mexicana desde una perspectiva permanentemente revolucionaria e iconoclasta. (...) En seguimiento de los futuristas, los estridentistas intentan dinamitar la forma, anhelan la muerte de lo convencional y persiguen el cambio a ultranza. (18)

No cabe duda que la producción narrativa de los Estridentistas hizo una contribución a la ficción en México.

Es decir, Arqueles Vela, indirectamente y a través de su desbordante imaginación, contribuyó en la posterior narrativa. De la contribución de los Estridentistas en la literatura mexicana, Christopher Domínguez, ha dicho:

Pasadas las querellas literarias de la época, la elección de Vela en La señorita Etcétera lo relaciona con Salvador Novo y la atmósfera de Café de Nadie es la misma que la de los ejercicios narrativos de Gilberto Owen (1904-1952), Xavier Villaurrutia (1903-1950) y Jaime Torres Bodet (1902-1974). (19)

La subjetividad de Arqueles Vela, en cuanto ayudó al posterior despliegue imaginativo de la ficción, es lo que, en definitiva, vincula su obra con la concepción literaria en la cual se insertan los cuentos de Hernández.

Contra estas manifestaciones literarias, especialmente contra la narrativa de la Revolución Mexicana, surge y reacciona el grupo de Contemporáneos (1928-1931).

Herederos del grupo del Ateneo de la Juventud, los Contemporáneos se han singularizado por su intención de incorporar a México tanto literaria como culturalmente al resto de la cultura universal: de ahí su interés por las tendencias literarias más recientes con la intención de inyectar a la literatura mexicana las características de la literatura europea de aquellos años.

Esencialmente poetas, los Contemporáneos sin embargo incursionaron en la prosa narrativa: La llama fría (1925) y Novela como nube (1928) de Gilberto Owen; Margarita de niebla (1927) y La educación sentimental (1930) de Jaime Torres Bodet; El joven (1928) de Salvador Novo; Dama de corazones (1928) de Xavier Villaurrutia.

Contrariamente a los Estridentistas, los intelectuales del grupo de Contemporáneos no sólo se ocuparon de problemas estéticos, sino que al preferir el arte antes que a la política, se interesaron por profundizar en la condición humana para así descubrir una realidad más profunda que la de su medio social. No obstante, pese a su individualismo, la producción narrativa de los Contemporáneos, al ser el resultado de las mismas inquietudes tanto ideológicas como artísticas, se puede caracterizar a grandes rasgos como una literatura donde el aspecto subjetivo, lírico, y sobre todo, el psicologismo son un factor determinante en su concepción literaria.

Si bien es cierto que los Contemporáneos, a través de sus maestros en el arte de la prosa artística como Giraudoux, Joyce y Marcel Proust, incorporaron nuevas técnicas narrativas en la literatura mexicana, no es menos cierto también, que debido a su preocupación exclusivamente literaria, como por su desinterés ante la realidad y, ante todo, dadas las circunstancias socio-políticas, su propuesta pasó prácticamente inadvertida frente al auge de la ficción armada.

Guillermo Sheridan, en su libro Los Contemporáneos aver, explica en qué consiste dichas innovaciones técnicas de la narrativa de los Contemporáneos:

Junto a tales virtudes inmanentes del relato y vecinas de su reto técnico, junto al recurso de la metáfora como equivalente sensible del pensamiento y a la capacidad de distender la temporalidad aparente por la real, el grupo habrá de anotar otras peculiaridades: sustituir la necesidad de una anécdota o asunto que pretende describir "objetivamente" a un personaje, por el ejercicio subjetivo que permite al autor crearse a sí mismo en el relato; la práctica de un estilo en el que el autor (como en poesía) lo es todo, por lo que cada palabra adquiere un valor autónomo del tiempo que sirve a un propósito global, lo cual permite al autor ser él mismo su propia escritura. (...) El signo más evidente, más externo de esta idea de prosa, es la importancia de la máquina metafórica ya no como un ingrediente sino como la energía impulsiva misma del texto. (20)

Para Ricardo Gullón el escenario textual de la novela lírica consiste en "estampas, escenas, cuadros... ex-

presiones apenas figurativas, indicadoras de vocación espacial: estatismo, temporalidad suspendida, figuras inmóviles moviéndose lentísimas entre la metáfora y el símil"²¹, características que, de una u otra forma, se cumplen en la narrativa de Jaime Torres Bodet, Gilberto Owen, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo.

La relación de la cuentística de Hernández con la prosa narrativa de los Contemporáneos se finca no sólo en determinadas técnicas literarias como, por ejemplo, el monólogo interior, las constantes intrusiones del narrador en el relato, las descripciones lentas como la morosidad espacio-temporal de lo narrado, sino que, al concebir la ficción como realidad primordial, sus narrativas también coinciden en cuanto optan por la subjetividad como la vía para acceder a la realidad.

Es decir, ambas literaturas se singularizan por priorizar la subjetividad como un elemento fundamental dentro de su concepción literaria.

No obstante, la actitud del individuo frente a la realidad, su intención ideológica, es lo que marca la diferencia entre sus conceptos literarios. O sea, el medio, el elemento subjetivo de sus literaturas, es el mismo; el fin, la intención ideológica, es otro.

O dicho mejor, si se tiene en cuenta que la preocupación fundamental que plantean los textos de Hernández ha sido siempre el absurdo de la modernidad, la deshumanización que implica el desarrollo del capitalismo en México, entonces, pues, la problemática de su obra remite, por su

su intención, a un ámbito estrictamente nacional. Por lo tanto, la cuentística de Hernández, dada su problemática, se ubica dentro del nacionalismo mexicano.

No así los Contemporáneos que, a diferencia de la propuesta de Hernández, optan por la internacionalización de la cultura, su modernidad, como vía del progreso nacional. Es decir, los Contemporáneos, contrariamente al nacionalismo de Efrén Hernández, se identifican por su cosmopolitismo.

Nacionalismo y cosmopolitismo, tradición y modernidad, coincidencias y divergencias que, en definitiva, ubican estas literaturas en y dentro de la narrativa mexicana.

Ahora bien, para Carlos Monsiváis, contrariamente a lo que piensan otros críticos sobre la narrativa de los Contemporáneos:

Su error evidente es su decisión narrativa. Villaurrutia (Dama de corazones), Torres Bodet (Margarita de Niebla, La educación sentimental, Proserpina rescatada, Primero de enero), Novo (Los fragmentos de Lota de loco), fracasan en el intento. Esta derrota, esta su imposibilidad de la novela, se debe desde luego a su falta de aptitudes específicas y al desdén por una tradición, lo que los lleva a confundir el papel de la prosa narrativa, aunque quizás el hecho sea atribuible a la gana de reflejar -de manera semipoética- el modo melancólico de una burguesía sentimental cuando aún no hay burguesía sentimental en México. (22)

El reproche de Carlos Monsiváis a la narrativa de los Contemporáneos, similar al que Octavio Paz en su momento hiciera al teatro de Xavier Villaurrutia, se fundamenta en las circunstancias históricas, en el proceso socio-político que caracteriza dicho periodo.

Es decir, los problemas que caracterizan la década del veinte, iniciada políticamente el 21 de mayo de 1920 con la derrota y muerte de Venustiano Carranza, y a los que tuvieron que enfrentarse Alvaro Obregón primero y Plutarco Elías Calles después, fueron varios: sin embargo, esencialmente, debieron establecer una posición hegemónica en relación al resto de líderes y fracciones del grupo revolucionario: de ahí que el problema político fuera el dominante durante todo este periodo, como lo demuestran las alzadas de Adolfo de la Huerta y González Escobar, así como las rebeliones de Francisco Serrano y Arnulfo R. Gómez.

Para acabar con esta inestabilidad social fue necesario institucionalizar la actividad política: tuvieron que pasar, pues, algunas décadas antes de que se estabilizara el país; no fue si no en el año de 1940 cuando en realidad el problema político se resolvió y cuando las preocupaciones del gobierno se dirigieron a los problemas exclusivamente económicos.

Sin embargo, pese a que la presidencia de Alvaro Obregón vio una relativa estabilidad política que permitió un cierto dominio de la burguesía y pequeña burguesía revolucionaria en el poder; no obstante, si bien es

cierto que esta estabilidad se rompió con el enfrentamiento entre la Iglesia y el Estado durante los años de 1926 y 1928, no será entonces menos cierto también, que la misma creación, en 1929, del Partido Nacional Revolucionario, que surge como una coalición política de todos los sectores revolucionarios, y cuyo objetivo era la concreción de los postulados de la Constitución de 1917, confirman, pues, que la década del veinte no sólo no conoció, como lo ha indicado Carlos Monsiváis, tal burguesía sentimental de la que dan cuenta los textos narrativos de los Contemporáneos, sino que tuvo que pasar algún tiempo, hasta el año de 1940, para que tal burguesía existiera como clase política y económica consolidada en el poder.

Coherente con su tiempo, consecuente con sus ideas tanto políticas como literarias, la cuentística de Hernández, ante la prosa narrativa de los ateneístas, ante el arcaísmo lingüístico de los Colonialistas y, sobre todo, ante la incongruencia histórico-política de la narrativa de los Contemporáneos, se consolida como una obra fundamental para el cabal conocimiento de la moderna narrativa en México.

Así, pues, a lo largo de este capítulo, los antecedentes literarios de la concepción narrativa de Hernández, se intentó caracterizar su cuentística en función de una tendencia de la literatura mexicana que, según se especificó, se ha singularizado por su pronunciamiento ante la realidad. Es decir, al insertar, por sus características, la cuentística de Hernández dentro de esta tendencia litera

ria, de relacionarla con una determinada concepción narrativa, no ha sido otra la intención que la de explicitar aquellos elementos ideológicos y literarios que, en última instancia, han configurado su cuentística y con ello, su propuesta crítica.

En conclusión, el factor político, la intención crítica de los relatos de Hernández, ha sido el elemento primordial que finalmente ha posibilitado sin duda deslindar y comprender la significación narrativa de su obra ante una determinada tradición o concepción literaria.

No obstante, dicho elemento, el aspecto ideológico de sus textos, deja abierta la vía que permitirá más adelante revalorizar y, por ende, establecer el significado de la cuentística de este autor en cuanto su posición en la narrativa mexicana.

2.3. NOTA

El lugar no habitual de los datos biobibliográficos sobre Efrén Hernández tienen su intención: la hemerografía de su cuentística es demasiado rica en cuanto las caracterizaciones físicas que se han hecho sobre el propio autor: como muestra, valgan, pues, las palabras de Alí Chumacero:

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. (23)

Efrén Hernández nació el primero de septiembre de 1904 en la Ciudad de León, Guanajuato. "Vine a México -nos dice Hernández- a inscribirme en la Facultad de Derecho el año de 1925".²⁴ Cuando cursaba el tercer año de jurisprudencia, abandona de manera definitiva sus estudios:

Quise dejar esos estudios, por haberme pa
recido vacío y sin meollo de sustancia
verdadera lo que ahí se aprende. De aque
lla experiencia aún conservo la impresión
de que los espaldarazos de los títulos
universitarios no son más que un fraude.
Especialmente por lo que respecta a licen
ciados, médicos, maestros y doctores en
derecho, artes, filosofía, letras, ya que
el don de juicio, la inteligencia creador
a, la inquietud metafísica, son dones
que se traen de nacimiento, y ni los más
conspicuos representantes al uso de la au
toridad universitaria sabrían distinguir
un verdadero agraciado, de un simple ano
tador de fechas de nacimiento de autores,
de lomos de libros y otras bagatelas,
acerca de filósofos o artistas. (25)

Nuestro Hernández -como lo llama Christopher Domín
guez- el año de haber abandonado sus estudios, en 1928,
se da a conocer en las letras mexicanas con el cuento
"Tachas", publicado por la Secretaría de Educación Públi
ca y acompañado por un epílogo del entonces controvertido
Salvador Novo.

Posteriormente, la Universidad Nacional Autónoma de
México le publicó, en 1941, Cuentos, una colección de sus

relatos en los que se incluyen: "Tachas", "Santa Teresa", "Un gran escritor muy bien agradecido", "El señor de palo", "Un clavito en el aire", "Incompañia", "Sobre causa de Títe res", "Unos cuantos tomates en una repisita" y "Una histo ria sin brillo".

Además, muchas publicaciones aisladas de sus textos en revistas y periódicos como América, Clarín, Cuadernos del Valle de México, El Cuento, Fábula, Fhanal, Futuro, Letras de México, El libro y el pueblo, Nosotros, El popular, Ro mance, Taller, Universidad, etc., hasta la no menos valiosa publicación de su obra completa que, intitulada Obras, con notas de Luis Mario Schneider y con prólogo de Alí Chumace ro, le publicará, en el año de 1965, el Fondo de Cultura Económica.

Para finalizar: Efrén Hernández falleció el 28 de ene ro de 1958 en la Ciudad de México. Su nombre, pese al error en la fecha de su nacimiento, figura de este modo en el diccionario Pequeño Larousse Ilustrado: "Hernández (Efrén), escritor mexicano (1903-1958), excelente ensayista".²⁶

Notas

- (1).-Sara Sefchovich, México: país de ideas, país de novelas, Ed. Grijalbo, México, 1987, pp. 72-143.
- (2).-Efrén Hernández, Obras, F.C.E., 1987, Primera reimpresión, p. 364.
- (3).-Octavio Paz, El laberinto de la soledad, Tercera reimpresión, F.C.E., México, 1973, p. 174.
- (4).-Arnaldo Córdoba, La Revolución y el Estado en México, Ed. Era, México, 1989, p. 143.
- (5).-Sara Sefchovich. Ob.cit. p. 83.
- (6).-Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en Historia general de México, Colegio de México, segunda reimpresión, México, 1988, p. 1379.
- (7).-Carlos Monsiváis. Ob.cit. pp. 1378-9.
- (8).-Christopher Domínguez, Antología de la narrativa mexicana del siglo XX, F.C.E., México, 1991, p. 562. V.I.
- (9).-Emmanuel Carballo, El cuento mexicano del siglo XX, Empresas Editoriales, México, 1964, p. 9.
- (10).-Ibidem. p. 18.
- (11).-Ibidem. pp. 20-21.
- (12).-Christopher Domínguez. Ob.cit. p. 527.
- (13).-Ibidem. p. 530

- (14).-Luis Leal, "El nuevo cuento mexicano", en El cuento Hispanoamericano ante la crítica, Ed. Castalia, Madrid, 1973, pp. 282-3.
- (15).-Christopher Domínguez. Ob.cit. p. 538.
- (16).-Ibidem. p. 521.
- (17).-Carlos Fuentes, La nueva novela Hispanoamericana, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1969, pp. 13-14.
- (18).-Carlos Monsiváis. Ob.cit. p. 1442.
- (19).-Christopher Domínguez. Ob.cit. p. 551.
- (20).-Guillermo Sheridan, Los contemporáneos ayer, F.C.E., México, 1985, p. 29.
- (21).-Christopher Domínguez. Ob.cit. pp. 555-6.
- (22).-Carlos Monsiváis. Ob.cit. p. 1437.
- (23).-Efrén Hernández. Ob.cit. p. VII.
- (24).-Ibidem. p. 3.
- (25).-Ibidem. pp. 3-4.
- (26).-Miguel de Toro y Gisbert, Pequeño Larousse Ilustrado, Ed. Larousse, Francia, 1970, Séptima edición, p 1345.

III. LA CUENTÍSTICA DE EFRÉN HERNÁNDEZ EN LA NARRATIVA MEXICANA

El modo como el escritor represente la realidad es el criterio que, indistintamente, ha seguido la crítica a la hora de evaluar la cuentística de Hernández ante la narrativa mexicana. Es decir, tomando como telón de fondo aquellas literaturas que, de una u otra forma, se han caracterizado por su objetividad narrativa, como el realismo o la misma narrativa de la Revolución Mexicana, los críticos han valorado la cuentística de Hernández en función de dicha tradición.

Luis Leal, que toma como parámetro la narrativa de la Revolución, significa la cuentística de Hernández ante la narrativa mexicana, así:

Los relatos de José Martínez Sotomayor, Efrén Hernández y Agustín Yáñez, escritos en estilo refinado y en torno a temas intrascendentes, sin duda tienen una influencia preponderante sobre los jóvenes de la siguiente generación. De los tres, Hernández tal vez sea el que mayor influencia ejerció sobre ellos. Si bien había publicado cuentos desde 1928 ("Tachas" aparece ese año), no es hasta 1941 cuando, con la publicación de sus Cuentos por la Universidad Nacional Autónoma de México, su influencia verdaderamente se deja sentir. (...) El libro de Hernández rompe definitivamente con la tradición narrativa mexicana. En sus cuentos, la anécdota deja de constituir la parte medular del relato; con gran pericia logra su bordinarla a otros elementos del dis-

curso. Este desplazamiento de lo anecdótico a lo ornamental, a lo ambiental, a lo intrascendente es una de las características del nuevo cuento. (...) El material de los cuentos de Hernández es inconsecuente, lo que los distingue de aquellos escritos por los narradores de la Revolución, que giran en torno al realismo trágico. (1)

La narrativa de Efrén Hernández, frente al realismo trágico de la literatura de la Revolución, se va a significar, de acuerdo a Luis Leal, como una cuentística que, tanto por su carácter subjetivo como por lo intrascendente de su temática en cuanto objetivo de lo narrado, rompe con una tradición realista en la narrativa Mexicana.

Similar a la observación de Luis Leal, es la que hace J. C. González Boixo sobre la cuentística de Efrén Hernández, en cuanto su ruptura con la tradición realista de la narrativa mexicana:

La evolución del cuento hispanoamericano, en el que Juan Rulfo tiene también una posición destacada, es bastante similar al de la novela. E. Pupo-Walker ha señalado que las tendencias más importantes que influyeron en su desarrollo entre 1880 y 1940 fueron tres: la pasión formalista del modernismo, la escritura visceral y escueta de los naturalistas y la narrativa de la Revolución Mexicana. Ya en el marco mexicano, la generación de Juan Rulfo encontrará a sus maestros más inmediatos en José Martínez Sotomayor, Efrén Hernández y Agustín Yáñez, que rompan con la tradición realista de autores

que como Gregorio López y Fuentes y Francisco Rojas González seguían, sin embargo, gozando del éxito de la mayoría de los lectores. (2)

Cabe mencionar que tanto Luis Leal como González Boixo no sólo coinciden en significar la obra de Hernández como una cuentística que rompe con la tradición realista de la narrativa mexicana, sino que ambos críticos vinculan la cuentística de Hernández como un antecedente directo de la narrativa de Juan Rulfo. En este sentido Luis Leal, ha dicho lo siguiente:

Juan Rulfo ha confesado que fue Hernández quien lo enseñó a escribir cuentos.
"Efrén -dice Rulfo- me enseñó el camino y me dijo por donde (y) con unas enormes tijeras podadoras me fue quitando toda la hojarasca, hasta que me dejó como me ves, hecho un árbol escueto. (3)

Pese a que en 1943 Octavio Paz estableció la diferencia entre la cuentística de Efrén Hernández y Ángel de Campo "Micros", sin embargo, su observación, aunque es anterior a las opiniones antes citadas, concretiza y corrobora el sentido de las mismas:

Efrén Hernández era conocido y estimado como uno de los pocos cuentistas mexicanos de valía. Su prosa, divagatoria y como escrita en vigilia que ya el sueño empieza a inundar, un poco boba en apariencia, rica en poesía y burlas, conti

núa la tradición de algunos cuentistas mexicanos. Micrós, más neto y amargo, más amigo de la realidad y de la concisión, es su antecedente más próximo. Pero en la prosa de Hernández siempre hay un elemento lírico y personal que la hace difusa y la aleja de la objetividad y precisión dramática de Micrós. La prosa de Hernández es una prosa de poeta, a pesar de su voluntario prosaísmo. (4)

No obstante, si en función de contraponer la narrativa de Efrén Hernández ante el realismo, ante la narrativa de la Revolución Mexicana o, incluso, ante el romanticismo, adquiere sentido las características que los críticos han señalado de los textos de Hernández, entonces, pues, de acuerdo a las opiniones anteriormente citadas, la cuentística de Efrén Hernández se significará como una obra de transición en la narrativa mexicana. No otro es el sentido al que apuntan las palabras de Rafael Solana como las de Christopher Domínguez. El primero ha dicho:

Mi primer contacto con Efrén Hernández fue literario, cómo admiré ese su primer libro inicial (conocí "Tachas" después) y que abría ventanas nuevas en nuestro ambiente algo cerrado, en el que imperaban por entonces la prosa de don Ramón María del Valle Inclán y la de "Azorín", ambas amaneradas; la sencillez, la intimidad y la ternura del estilo de Efrén Hernández nos conquistaron, y no miento si digo que muchos llegamos a soñar con imitar ese estilo. Se publicó por esos días, en la revista de Miguel N. Lira, otro cuento de Efrén, "Unos Cuantos Tomates en una repisita". Creíamos

estar asistiendo al nacimiento de una nueva
moda literaria. (5)

De Christopher Domínguez son estas palabras:

Con Hernández estamos otra vez cerca de Reyes (la máquina textual), de Torri (los seres desvalidos y su mirada irónica) de Silva y Aceves (la inocencia como arma de la imaginación). Pero lo que en Reyes es relojería al margen de un tratado, en Torri perfecta conciencia de la función crítica de la prosa y en Silva y Aceves falsa absolescencia, en Efrén Hernández es una sola realidad narrativa. Sintetizador secreto, Hernández absorbe tanto las intuiciones intelectuales del Ateneo como la prosa lírica de los Contemporáneos y el resultado es la primera obra que se acerca al medio siglo de manera definitiva. (...) Hernández une dos mitades de siglo en la narrativa mexicana: a Reyes y los prosistas líricos con la lección magistral de Juan José Arreola y el Carlos Fuentes de Los días enmascarados. (6)

Sintetizador secreto, lo llama Christopher Domínguez, sin embargo, este acercarse al medio siglo de manera definitiva en la narrativa mexicana, es decir, a lo que posteriormente vendría a ser la narrativa mexicana con Juan Rulfo, Juan José Arreola y Carlos Fuentes, tiene sentido en la medida que se tenga presente que la cuentística de Efrén Hernández, ante una tradición literaria, se ha singularizado por haber no sólo concebido la ficción como

realidad primordial, sino por haber fundamentado su propuesta narrativa en función de una ambigüedad literaria.

Es decir, por su concepción literaria, la cuentística de Hernández, de acuerdo a las palabras del mencionado crítico, se caracterizaría por ser una obra en la cual convergen una tradición y una modernidad narrativa de la literatura mexicana.

No obstante, lo que en el grupo del Ateneo de la Juventud como en los Contemporáneos son intuiciones literarias, según Christopher Domínguez, en Efrén Hernández es ya una sola realidad narrativa, puesto que su discurso literario ha sido abalado en la medida en que la posterior narrativa se ha encaminado por la vía que propuso Hernández como objetivo de la ficción. Esto es, la elaboración artística, el arte y el secreto de la narrativa moderna será el resultado de concebir y postular la ficción como realidad primordial y su producto final, la ambigüedad literaria.

Ambigüedad literaria, pluralidad de sentidos, que tiene su razón de ser en la narrativa mexicana en función de lo que implica su apertura: de un lado, apertura ante el monolenguaje del discurso oficial, por otro, ante la univocidad narrativa de una tradición literaria.

Así, respecto a la univocidad narrativa, tiene sentido el vínculo que unos cuantos críticos establecen entre la cuentística de Hernández con autores como Juan Rulfo, Juan José Arreola y Carlos Fuentes. O dicho mejor, frente o ante un discurso oficial, ante una cultura instituciona

lizada, ante una objetividad narrativa, la propuesta de Efrén Hernández adquiere sentido en la medida en que, ante una univocidad tanto literaria como cultural, su apertura posibilitó a los posteriores escritores fundamentar y concebir su ficción desde otra perspectiva. Es decir, no hay que olvidar, como se verá más adelante, que "Tachas", por ejemplo, se escribió en 1928.

¿Acaso el objetivo que busca Efrén Hernández, a través de su ironía social, no es el mismo de lo absurdo de la modernidad de un Juan José Arreola y el sentido que adquiere en Juan Rulfo la desmitificación de la historia oficial?

Decir apertura sin embargo no significa de ninguna manera dominio de una técnica literaria moderna, de la cual Juan Rulfo, Juan José Arreola y Carlos Fuentes son maestros indiscutibles; apertura significa más bien objetivo de la literatura. De aquí que Efrén Hernández se signifique como un escritor de transición en la narrativa mexicana. Esto no quiere decir sin embargo que Efrén Hernández tampoco no haya experimentado con los procedimientos técnicos que en aquellos momentos estaban en voga en la literatura mexicana: la escritura-memorial de Marcel Proust o el concepto de conciencia que maneja James Joyce y, sobre todo, las vanguardias de principios de siglo.

Alberto Valenzuela, en cuanto al aspecto técnico de la cuentística de Efrén Hernández, ha dicho lo siguiente:

Novo creyó a Tomás de Cuéllar un Proust

mejicano. Pareceme demasiado palurdo para serlo. Y en pleno siglo XX sería un verdadero Ornithorhincus paradoxus de la literatura; no estaba para finuras de matiz. El verdadero Proust mejicano es este Efrén Hernández que en 1958 ha muerto. La misma lentitud en el análisis; la misma eternidad en las descripciones y narraciones. Mientras duran, el mismo no sabe en dónde está el límite entre el sujeto que narra, y el objeto que se observa. Diría se que va esperando a que, lentamente, se elaboren las species impressa de los escólasticos, y que esta cinta es material fílmico muy poco sensible y necesita exposición prolongada; luego, para escribir, hace converger el entendimiento, cerrando los ojos de la carne, a sólo este film interior, y, morosamente, va escribiendo según va interpretando sus datos. (7)

Si el fundamento de las innovaciones técnicas de la moderna narrativa mexicana de mitad de siglo tiene su origen en las vanguardias europeas (dadaísmo, surrealismo, creacionismo etc.,) y en la literatura de habla inglesa, incluyendo al irlandés Joyce, en Efrén Hernández, contrariamente, con su monólogo interior, la anulación lineal del tiempo y su continua intromisión dentro del texto, su narrativa se ha limitado a las lecturas de los clásicos españoles del siglo de oro y a los franceses Charle Gide y Marcel Proust. Es decir, la modernidad narrativa de Efrén Hernández no tiene tanto que ver con los experimentos técnicos de la vanguardia, como con el concepto moderno de la literatura, en cuanto la idea de que la literatura es un referente por sí mismo y la autonomía del texto auto-

suficiente.

Es decir, la concepción literaria de Hernández, en cuanto su modernidad narrativa, se define en tanto postula la autorreferencialidad textual y, por ende, la autonomía del texto en su significación autosuficiente.

En otras palabras, la función del lenguaje en la ficción de Hernández está orientado hacia el mensaje mismo: el referente, aunque subsiste, se hace ambiguo como consecuencia de que el texto, por su lenguaje, es semánticamente autónomo; o sea, es un discurso contextualmente cerrado que, en última instancia, instituye su propia verdad.

Así, en "Tachas", por ejemplo, el lenguaje es la materia prima que le permite fundamentar su propuesta literaria: el maestro pregunta al alumno: "¿Qué cosa son Tachas?"; y el estudiante, cuando se da cuenta de que él es el interpelado, da varias respuestas, salvo la correcta.

Es decir, al significar "Tachas", la palabra, todo y nada, el discurso narrativo de Hernández se singulariza por su pluralidad semántica.

Empero, la razón de ser de esta pluralidad de significados a la que alude la palabra Tachas, en tanto discurso literario, reside en la confrontación que se establece entre la univocidad de un lenguaje académico, oficial y la apertura que propone el texto mismo.

Así, pues, ante un discurso oficial, ante un lenguaje unívoco, académico e institucionalizado, Efrén Hernández, a través de "Tachas", propone un nuevo lenguaje, un discurso plurisignificativo y en esto, pues, reside no

sólo su modernidad, sino que su narrativa se define como una obra de transición en la literatura mexicana.

No obstante, la ficción de Hernández, con "Tachas", crea un segundo lenguaje, lo plurisignificativo del mismo, y con ello, pues, crea al mismo tiempo un nuevo orden (literario), sobre el cual el autor y a través de la ambigüedad, puede fundamentar su apertura frente al discurso oficial.

De aquí, pues, que la elaboración discursiva de Hernández sea una realización irónica de todos aquellos valores que sustentan dicho orden. Es decir, el autor, a través de su propuesta, cuestiona el lenguaje que transmite la ideología del poder.

Asimismo, ante la evidencia de la palabra cautiva (ideológicamente, toda palabra es cautiva en cuanto se está al margen del poder, o sea, cautiva en tanto es lenguaje oficial), Hernández, a través de sus textos, y al profanar el discurso oficial (el significado unívoco, propio del lenguaje monosignificativo), no ha hecho otra cosa que liberar el lenguaje (la apertura que implica su propuesta), devolverle su riqueza semántica, su pluralidad significativa.

Sin embargo, esta propuesta literaria, esta reivindicación de la pluralidad semántica, de la pluralidad significativa del lenguaje, exige también una diversidad de recursos narrativos que, al final de cuentas, posibilitan la apertura del discurso oficial: de ahí, pues, el sentido que adquiere el humor, lo paródico, la ironía,

en los textos de Efrén Hernández: así, por ejemplo, en "El señor de palo", se lee lo siguiente: "Por la ventanilla, hacia el Oriente, aparecía una nubecita similar a la nieve, similar a la seda, similar al algodón Johnson & Johnson, pero débil, como una pequeña ilusión".⁸ Ahora bien, si en estos párrafos irrumpió la ironía, más adelante, en el mismo cuento, la obviedad, lo paradójico de lo relatado, patentiza el humor en los textos de Hernández: "Recuerdo que el anillo me quedaba grande. Poseen la propiedad estos anillos de salirse del dedo".⁹

Los textos de Hernández, frente al discurso oficial, son pues paródicos, irónicos, se burlan, rien y con ello, la negación de este mismo discurso.

Desde esta perspectiva, la cuentística de Hernández, por su propuesta literaria, se presenta entonces como la creación de una nueva literatura, de un nuevo lenguaje, frente al anacronismo tradicionalista tanto de la narrativa como del mismo discurso oficial.

Hernández, al optar por no justificar el orden, se manifiesta como un escritor adelantado para su tiempo: ya que su narrativa no sólo no le niega al orden la palabra, el lenguaje, sino que, al contrario, le opone el lenguaje de la renovación, de la pluralidad significativa, fundamento de la ambigüedad literaria.

Un balance, pues, de la cuentística de Efrén Hernández ante la narrativa mexicana, en cuanto su significación literaria, bien que mal se puede establecer desde la siguiente perspectiva: primero, al recuperar la narra

tiva de Hernández del tópico tradicional con el que se había estado evaluando, es decir, al fundamentar la significación de su cuentística en función de su "desdeñado" aspecto ideológico, su obra, ante la narrativa mexicana, adquiere otro sentido, una nueva significación no sólo frente a la crítica tradicionalista, sino ante la misma literatura mexicana.

Es decir, no es tanto su vínculo con otras literaturas como su obra adquiere su verdadera significación en la narrativa mexicana, sino que su cuentística, tanto por la fecha de publicación de su primer relato, "Tachas", de 1928, como por la continuidad propositiva que se observa en el conjunto de sus textos y, sobre todo, que su obra, al fundamentarse en una ambigüedad literaria y dado su momento socio-cultural, se ha consolidado como una ficción importante para lo que posteriormente vendría a ser la modernidad narrativa en México.

Y segundo, sustentado en las observaciones de unos cuantos críticos como en la evaluación de un relato del propio Hernández, se pudo establecer que su cuentística, ante una determinada tradición literaria y, sobre todo, por su propuesta, se consolida como una obra de transición en la narrativa mexicana.

Asimismo, se destacó que a raíz de esta propuesta, por lo inusual de la misma para su tiempo, la cuentística de Hernández no sólo abrió un nuevo sendero en la ficción literaria, sino que su propuesta ha sido avalada en la medida en que la posterior narrativa se ha encami

nado por esta vía.

En conclusión, la cuentística de Efrén Hernández, desde la anterior perspectiva, se significa como una obra en la cual convergen una tradición y una modernidad narrativa de la literatura mexicana.

Notas

- (1).-Luis Leal, "El nuevo cuento mexicano", en El cuento Hispanoamericano ante la crítica, Ed. Castalia, Madrid, 1973, pp. 283-4.
- (2).-J.C. González Boixo, Claves narrativas de Juan Rulfo, Edita: Universidad de León, España, 1984, p. 30.
- (3).-Luis Leal. Ob.cit. p. 284.
- (4).-Octavio Paz, "Entre apagados muros", El Hijo Pródigo, año I, núm. 4, jul., 1943, p. 255.
- (5).-Rafael Solana, "Mayor, mejor o más alto entre iguales", América, núm. 73, sept-oct, 1959, p. 7.
- (6).-Christopher Domínguez, Antología de la narrativa mexicana del siglo XX, F.C.E., México, 1991, p. 562. V.I.
- (7).-Alberto Valenzuela, "Novelistas de México", Abside, México, abril-junio, 1959, p. 245.
- (8).-Efrén Hernández, Obras, F.C.E., México, 1987, Primera reimpresión, p. 332.
- (9).-Ibidem. p. 336.

IV. LENGUAJE E IDEOLOGÍA EN LOS CUENTOS DE EFRÉN HERNÁNDEZ

El concepto de literatura elaborado por Hernández, en cuanto concibe la idea de que la literatura es un referente por sí mismo, ha sido sin duda el factor determinante para no sólo evaluar el aspecto tanto literario como ideológico de sus textos ante una tradición narrativa, sino, y lo fundamental, para determinar también su cuentística como una obra de transición en la ficción mexicana.

No obstante, conviene especificar que dicho concepto literario, en tanto postula la ficción como realidad primordial, no pretende o, dicho mejor, no ignora por ello las circunstancias sociales y políticas en las cuales el autor ha generado su obra.

Es decir, la autonomía del texto en su significación autosuficiente, la autorreferencialidad textual, en cuanto que el mensaje literario es semánticamente autónomo, no debe entenderse como un aislamiento de la obra literaria del contexto histórico, social y cultural, sino que su organización -tanto por su estructura verbal como por la funcionalidad de sus elementos-, adquiere una independencia tal, que por sí misma puede ser explicada sin necesidad de acudir a datos externos, pues, sólo a través de ella se llega a conocer, sin mencionarlo siquiera como antecedente, el mundo histórico, social y cultural.

O dicho mejor, aunque el mensaje literario es semánticamente autónomo, esto sin embargo no quiere decir que el lenguaje literario se constituya fuera de la historia

ni fuera de la experiencia de lo real, ni anula tampoco los valores semánticos, las dimensiones sociales que forman parte integral de los signos de la lengua, de la que el texto literario es sólo una realización particular y específica.

El mundo real es, pues, matriz primordial y mediata de la obra literaria pero el lenguaje de la ficción sin embargo no se refiere directamente a ese mundo, sino que ingtituye una realidad propia en donde el vínculo entre el universo de la ficción y el mundo real son de carácter significativo; puesto que la realidad de la obra literaria no puede identificarse con la realidad empírica, ya que tanto el contexto extralingüístico como la situación a la que se refiere el mensaje dependen del lenguaje mismo.

Por ello, la obra literaria, por el simple hecho de ser una estructura verbal, es portadora de significados que, como se indicó en los capítulos precedentes, y aunque autónomos desde el punto de vista técnico, se refieren mediatamente a la problemática del hombre.

De ahí, pues, que en la obra literaria se revele más allá del discurso un universo que reconocemos apoyándonos en nuestra propia experiencia del mundo exterior que, y en última instancia, comprende la sociedad, la cultura, la historia. Sin embargo, este reconocimiento de la realidad objetiva resulta posible porque los fenómenos socio-culturales solamente se manifiestan merced a la lengua, y se produce cuando identificamos los datos que corresponden a una cultura dada y sus respectivas circunstancias.

En este sentido, la relación entre el texto litera

rio y su contexto extraverbal consiste, en definitiva, en que el autor establece, dentro de su ficción, una realidad que es autónoma porque para existir como tal y conforme a un mundo posible se basta, textualmente, a sí misma: pero manteniendo, sin embargo, una relación con la realidad del referente, en cuanto que utiliza los datos que proceden de la realidad empírica.

Por lo tanto, y de acuerdo a lo anteriormente expuesto, la evidencia de la referencialidad textual permite indagar por el referente en la cuentística de Hernández, ya que las relaciones entre la ficción literaria y la realidad empírica, aunque indirectas, no por ello dejan de ser inexistentes.

Así, pues, con la ambigüedad literaria, entendida como una característica del lenguaje narrativo, se viene a señalar que el lenguaje literario es plurisignificativo, portador de múltiples dimensiones semánticas. Es decir, la ambigüedad literaria, lo plurisignificativo del lenguaje literario, es lo que permite y posibilita indagar por la intencionalidad ideológica de los cuentos de Hernández, ya que, y como se señaló en el capítulo tercero de este trabajo, dicho aspecto ha sido sin duda el que ha caracterizado su propuesta literaria en cuanto su modernidad y, por ende, lo que ha permitido establecer su obra como una cuentística en la cual convergen una tradición y una modernidad narrativa de la literatura mexicana.

Ahora bien, a través de la multisignificación del lenguaje literario se podrá percibir la funcionalidad

que adquiere no sólo el arcaísmo lingüístico en sus textos, sino la razón de ser de todos aquellos elementos narrativos que, como la divagación, lo paradójico, la ironía, etc., caracterizan los cuentos de Hernández.

La introducción, pues, en el lenguaje literario de voces arcaicas, de latinismos, de anglicismos, de términos industriales o científicos, es ya, sobre el fondo del lenguaje narrativo, el medio con el cual Hernández procura modificar o transgredir el sistema convencional del lenguaje y, en esto, su intencionalidad crítica en tanto cuestiona el orden establecido.

Así, en el cuento "Santa Teresa", el autor, a través de la obviedad de lo narrado, del suceso, del hecho en sí, captura la atención del lector y, en ello, el extrañamiento, su objetivo:

Finalmente, llegaron al baño dos choferes, y el más chico se enojó con el más grande:

-Cómo se conoce que no tienes costumbre de bañarte. No sabes bañarte. ¡Todo te mojas!. (1).

De este modo, en lucha contra la "rutina", el hábito lingüístico, Hernández, pues, percibe los acontecimientos de un modo insólito, inédito y, en este sentido, de tornar extraño lo habitual, se manifiesta claramente su intencionalidad ideológica.

Este esfuerzo, pues, por liberar la palabra del anquilosamiento habitual y del lugar común, es patente en la cuentística de Hernández.

Así, por ejemplo, ante los usos oficiales del lengua

je, Hernández crea formas lingüísticas que, por su fuerza expresiva, por su novedad y hasta por su extrañamiento y resonancias insólitas, rompe con la monotonía y rigidez de los usos de la lengua: en el cuento "Un escritor muy bien agradecido", el autor, a través de parodiar la Real Academia de la Lengua, cuestiona la normatividad, el fundamento ideológico que sustenta dicha institución:

Esta palabrita 'él', se ha vuelto insustituible; ya nos llega hasta el copete. La palabrita él, si lleva acento es un pronombre. Pronombre, asienta la Real Academia de la Lengua, es una parte de la oración que sirve para sustituir al nombre y evitar su repetición. (...) el resultado por ahora es que me veo obligado a contravenir la función natural de las palabras, y sus usos, y en lugar de usar el pronombre para sustituir al nombre, voy a usar el nombre para sustituir al pronombre y evitar su repetición. Esto, francamente, no está bien, o es que la Real Academia de la Lengua no sabe gramática. (2).

Por eso, el lenguaje literario de los textos de Hernández, ante el estereotipo del lenguaje oficial, tiende y se define por la recusación intencionada de los hábitos lingüísticos y por la exploración inhabitual de las posibilidades significativas que le ofrece la lengua: así, en el dominio del léxico, Hernández recurre a arcaísmos como 'h^ome, hermosa, sin objeto a do asirse y para bajo, es infinito'; o palabras de carácter técnico propias de la civilización, del consumo industrial y tecnológico para violentar por necesidad expresiva las relaciones sintácticas impuestas por la norma.

Si el lenguaje literario de los textos de Hernández, en su aspecto formal, se caracteriza por la incorporación de diversas voces o registros lingüísticos, el sentido velado, la intención crítica, es otro elemento que se manifiesta y singulariza sus relatos. En el cuento "El señor de palo", se lee, por ejemplo, lo siguiente:

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. (3).

A través de este fragmento textual, el autor caracteriza y define, pues, el político como un burócrata que, amparado en el gobierno, ejerce arbitrariamente la autoridad. Es decir, el diputado, como un elemento aislado, representa y encarna todo un sistema político que, gozando de los privilegios que le brinda el poder, puede ejercer la ley de acuerdo a su propia voluntad.

Sin embargo, el cuestionamiento crítico de los textos de Hernández no sólo se suscriben al ámbito político, sino que también abarca las diversas manifestaciones culturales como, por ejemplo, el psicoanálisis, el surrealismo y el romanticismo.

Así, en la alusión al psicoanálisis se hace patente la ironía que, en definitiva, caracteriza los textos de Hernández:

Quisiera convertirme, en seguida, en un psicoa

nalista, para -con autoridad- poder decir:
ahora me explico todo: a este enfermo se
le ha formado un complejo. (4)

Asimismo, en relación al surrealismo, Hernández, a
través de su alusión, descalifica dicho movimiento litera-
rio:

No vayáis a pesar que todos éstos son
puntos desarticulados, o de mariguano,
o de poeta actual, o surrealismo; fan-
tasma sin apoyo en otro suelo que el
de la fantasía de un solitario enfermi-
zo y amargado. (5)

En cuanto al romanticismo, el autor ha manifestado
lo siguiente: "Tal vez, por esto, tienen aquí la idea de
que la luna es melancólica. Esta es una gran mentira de
la literatura. ¡Qué ha de ser melancólica la luna!"⁶. Her-
nández, al descalificar la luna como símbolo de la melan-
cólica, ha procurado, en definitiva, desmontar este mito
del romanticismo.

Ahora bien, para hacer más explícita la ambigüedad
literaria de los textos narrativos de Hernández, valgan,
pues, las palabras tanto de Xavier Villaurrutia como las
de Manuel Lerín que, indistintamente, caracterizan los
relatos de este autor, en cuanto su aspecto lingüístico.

De Xavier Villaurrutia son las siguientes palabras:

Enamorado lector de clásicos españoles de
los siglos de oro, Efrén Hernández acomoda

sus visiones personales en el molde de un lenguaje que ostenta a trechos un giro arcaico o el primor de una expresión tan desusada, que ahora nos parece, por un momento, nueva. Cervantes, Santa Teresa, y también Gracián, son los maestros de esta prosa en la que se asoma el estilo de otro clásico español, tan clásico, que aún vive y se pasea en carne y hueso por España, con el nombre de Azorín. (7)

En este mismo sentido, Manuel Lerin, dice:

Como los buenos vinos, su prosa sabe añeja. Campea por ella un aire de lecturas clásicas. En ese anhelo por encontrar la mejor forma, Efrén Hernández, ha recorrido los pasos forzosos y forzados de este aprendizaje, porque el estilo es la innata y personal expresión ya no bárbara sino educada. La mejor realización esconde la fatiga del desvelo y del aprendizaje; y en este supuesto, Hernández, ha bebido la linfa clásica, primero por propio temperamento y después por educación, de donde su prosa tiene, no se le llame influencia, pero sí contacto con el señorial y clásico decir. Por eso, también, el sabor de no actualidad que despide su prosa, y entiéndase que la no actualidad no significa decrepitud en modo alguno, sino la atmósfera de este presente brusco, violentamente atormentado, destructor y destruido. (8)

Es muy significativo que Xavier Villaurrutia, ante el arcaísmo lingüístico de la cuentística de Hernández,

observe que la misma expresión, de tan desusada, le parezca, por un momento, nueva.

Más elocuente es el sentido que adquiere el lenguaje de la cuentística de Hernández, en cuanto su intención literaria, ante la extrañeza del propio Villaurrutia.

Es decir, y como se verá más adelante, la observación de Xavier Villaurrutia, su extrañeza, se significa en función del objetivo que busca Hernández a través de su propuesta literaria.

Asimismo, la observación de Manuel Lerin, en cuanto que el arcaísmo lingüístico de la prosa narrativa de Hernández es atribuible a un presente brusco, destructor y destruído, tiene también su sentido en la medida en que se tenga presente la intencionalidad crítica de la ficción de Efrén Hernández.

Es decir, ambos críticos, aunque no sea ese su objetivo, apuntan sin embargo el sentido por donde va la intención de la propuesta de Hernández.

Así, pues, para Xavier Villaurrutia el cuento "Tachas", por su contenido, no es más que una divagación sobre el significado o posibles significados de la palabra Tachas; palabra que, de acuerdo al crítico, se presta a tener muchos y sólo sirve de pretexto para que el autor divague sin objeto: no es, pues, según Villaurrutia, sino con "El señor de palo" cuando en realidad Efrén Hernández concretiza su calidad literaria, puesto que ya no divaga ni se pierde en ningún tipo de especulación sin sentido.

No obstante, Xavier Villaurrutia, pese a lo negativo de su juicio, estaba sin embargo intuyendo lo que precisamente el crítico Christopher Domínguez vendría posteriormente a confirmar: "Basta releer el Tachas de Efrén Hernández para entender la sonrisa secreta de su autor. ¿Qué significa la palabra Tachas? Es nada y es todo. Lo innombrable y su conquista, la literatura".⁹

La definición de "Tachas", de acuerdo a Christopher Domínguez, nos da la clave del sentido que adquiere el lenguaje en la cuentística de Efrén Hernández. Es decir, "Tachas", no tanto por ser su primer relato, sino por la continuidad propositiva que se observa en el conjunto de su producción cuentística, será el texto idóneo que sirve para ejemplificar el sentido que adquiere el lenguaje en los textos de Efrén Hernández.

Con "Tachas" -según Christopher Domínguez-, Efrén Hernández ha sustentado su cuentística en función de un discurso que se singulariza por su ambigüedad literaria.

¿Ante qué, pues, o por qué "Tachas" se define como un discurso ambiguo? O sea, ¿Qué determina y fundamenta la ambigüedad literaria de "Tachas" y con ello, pues, el resto de la producción cuentística de Efrén Hernández?

"Tachas", en tanto discurso literario, es ambiguo en la medida en que confronta el discurso oficial.

O dicho con el propio texto: Juárez, el alumno, la cultura no oficial, confronta su discurso con Orteguita, el maestro, representante de un discurso oficial, del orden existente.

Orteguita, maestro en derecho, pregunta: "¿Qué cosa son tachas?". ("Tachas", p. 277) No obstante, Orteguita (diminutivo), espera una respuesta concreta, precisa, objetiva. Es decir, la palabra, el lenguaje con el que opera el maestro, se significa por su univocidad.

Sin embargo, Juárez, alumno ingenuo y distraído, responde lo "primero" que se le ocurre:

-Maestro, esta palabra tiene muchas acepciones... La primera acepción, pues, es la siguiente: tercera persona del presente de indicativo del verbo tachar, que significa: poner una línea sobre una palabra, un renglón o un número que haya sido mal escrito.

La segunda es esta otra: si una persona tiene por nombre Anastasia, quien la quiera mucho, empleará, para designarla, esta palabra. Así, el novio, le dirá:

-Tú eres mi vida, Tacha.

La mamá:

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

El hermano:

-¡Anda, Tacha, cóseme este botón!

Y finalmente, para no alargar mucho, el marido, si la ve descuidada (Tacha puede hacer funciones de Ramona), saldrá poquito a poco, sin decir ninguna cosa.

La tercera es aquella en que aparece formando parte de una locución adverbial. Y esta significación, tiene que ver únicamente con uno de tantos modos de preparar la calabaza.

¿Quién es aquel que no ha oído decir alguna vez, calabaza en tacha? Y, por último, la acepción en que la toma nuestro código de procedimientos.

Aquí entoné, de manera que se notara bien, un punto final. Y Orteguita, el paciente maestro que dicta en la cátedra de procedimientos, con la magnanimidad de un santo, insinuó pacientemente:

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

Ahora, ya un poquito cohibido, confesé:

-Ésa es la única acepción que no conozco.

Usted me perdonará, maestro, pero...

Todo el mundo se rió: Aguilar, Jiménez Talavera, Poncianito, Elodia Cruz, Orteguita. Todos se rieron, menos el Tlacuache y yo que no somos de este mundo.

("Tachas", pp.280-1)

Al significarse la palabra Tachas, el lenguaje no oficial, por su pluralidad de sentidos e, incluso, por significar lo no sabido, lo ignorado, ante la pregunta del maestro, "Tachas" -con Christopher Domínguez-, se significa como lo que es nada y es todo. Sin embargo, la confrontación entre alumno y maestro, y sobre todo, la respuesta de Juárez, es lo que da cuenta de la significación o sentido que adquiere el lenguaje en los textos de Efrén Hernández.

Así, Orteguita, el discurso oficial, se caracteriza por su univocidad, por la racionalización del discurso (su codificación). La palabra, el lenguaje del maestro, se significa por su esterilidad semántica: su palabra adquiere sentido en la medida en que prolonga una ideología, el discurso oficial.

Juárez, ante el discurso de Orteguita, el discurso oficial, al significar la palabra tachas por su pluralidad semántica, está recuperando para el lenguaje su valor original, su pluralidad significativa. Es decir, libera

ESTO PARECE UN BESO
SALVO DE LA BIBLIOTECA

el lenguaje de la univocidad en que lo ha mantenido la ideología oficial. (de ahí la estrategia literaria de la inocencia del niño).

Ante el lenguaje académico, retórico, oficial, Efrén Hernández, a través de su ambigüedad literaria, está proponiendo una apertura: de ahí el sentido que adquiere la parodia, la ironía, lo lúdico en sus cuentos, o sea, profanar y contaminar un lenguaje oficial, cerrado, con el propósito de abrirlo.

Es decir, el humor, la risa, parodiar un discurso, ironizar unos valores, transgredir una solemnidad, es en definitiva proponer una apertura ante un orden establecido, vigente.

La cuentística de Efrén Hernández se significa entonces como una narrativa que, ideológicamente, fundamenta su propuesta literaria contra una cultura oficial.

Así, pues, lenguaje e ideología se significa como la posición política del escritor Hernández frente al proyecto de la burguesía liberal.

No obstante, si la cultura, como instrumento ideológico, ha sido delineada en función del proyecto de modernización capitalista del país, entonces, Efrén Hernández, a través de su propuesta literaria, está manifestando su inconformidad ante esta situación socio-política que estaba viviendo México.

Asimismo, la observación de Xavier Villaurrutia adquiere sentido en cuanto que Hernández, ante una tradición tanto literaria como cultural, incorpora en su len

guaje viejas voces que, por lo inusual de las mismas, reaparecen como nuevas y en ello, la contaminación de esta li nealidad literaria o cultural que sustenta el gobierno.

No obstante, la extrañeza de Villaurrutia es la con cretización del objetivo que se había propuesto Efrén Her nández, es decir, cambiar, a través de su arcaísmo lingüís tico, la percepción del mundo, alterar la cotidianidad del percibir, y esto es lo que intuye pero no racionaliza Xa vier Villaurrutia.

Igualmente, Manuel Lerin, que ve la propuesta litera ria de Efrén Hernández, en cuanto su lenguaje, como un sín toma del caos de una situación presente, es decir, la deses peración del presente, según Lerin, es la causa del arcaís mo lingüístico de la narrativa de Hernández; sin embargo, más que significar su escritura un signo de desesperación, antes bien, es el recurso narrativo con el que Efrén Her nández lleva a cabo su apertura ante esta misma realidad.

Notas

- (1).-Efrén Hernández, Obras, F.C.E., México, 1987, Primera reimpresión, p. 285.
- (2).-Ibidem. pp. 298-9.
- (3).-Ibidem. p. 322.
- (4).-Ibidem. p. 326.
- (5).-Ibidem. p. 349.
- (6).-Ibidem. p. 279.
- (7).-Xavier Villaurrutia, "El señor de palo", El libro y el pueblo. Núm. 10. dic. 1932; p. 14.
- (8).-Manuel Lerín, "Literatura en Efrén Hernández", América, México, 31 de dic. 1944, p. 26.
- (9).-Christopher Domínguez, Antología de la narrativa mexicana del siglo XX, F.C.E., México, 1991, p. 563. V. I.
- (10).- La edición que manejo es Efrén Hernández, Obras, F.C.E., México, 1987, Primera reimpresión. En las siguientes citas sólo anotaré el título del cuento y la página.

V. INTERPRETACION DE LOS CUENTOS DE EFRÉN HERNÁNDEZ

La cuentística de Efrén Hernández se ha generado paralelamente al proceso de desarrollo y posterior consolidación del sistema de producción capitalista en México. A partir de estas circunstancias socio-políticas es que la propuesta literaria de Hernández adquiere su auténtica significación.

Descontando que la cuentística de Hernández es antes que nada una ficción, sin embargo, por los valores que el autor maneja, por el significado que los mismos adquieren en sus textos, su narrativa, por contraste, remite a un ámbito de cultura donde éstos se significan.

Así, por ejemplo, si Hernández propone la inocencia como un valor social:

Es evidente, si dejaras de ser igual a un niño, si perdieras el poder de animar de diamantes, la corona de papeles con que juegas al rey, tampoco animarás ni proyectarás ningún valor sobre la corona de diamantes. ("Sobre causa de títeres", p. 351)

O dicho mejor, si Hernández reintegra y propone la inocencia como un elemento valioso dentro de la cultura, entonces, esta propuesta va a tener sentido ante una sociedad que se rige con valores más objetivos. Esto es, una sociedad en la cual se excluye cualquier tipo de inocencia.

No obstante, si Efrén Hernández, a través de su ironía

nía a la realidad social, ha fundamentado su cuentística en función de proponer una cosmovisión acorde con su ideología, su propuesta se significa entonces ante una realidad muy concreta. Es decir, ante el orden que propone y sustenta el proyecto ideológico de la burguesía liberal posrevolucionaria.

De este modo, todos aquellos elementos narrativos que le han servido y posibilitado, a través de la ambigüedad literaria, ironizar una realidad social, implican, por contraste, la cosmovisión del autor: así, por ejemplo, su ideología se manifiesta, por contraste, en el momento en el cual el autor, frente a una realidad objetiva, materialista y totalmente racional, opta por valores espirituales, inmateriales que, como el alma, contrasta y presupone su posición ante la sociedad:

Para el alma, lo único cierto es lo que ella vive. Para el sujeto seco, que se ha objetivizado, todo resulta seco, y el destuetanado que ha extravertido su caudal, siempre estará mentando que todo es vanidad.

("Sobre causa de títeres", p. 351)

Es decir, la apertura que propone la cuentística de Hernández, ante un orden existente, lleva en sí misma la alternativa social por la cual el autor cuestiona la vigente.

O sea, frente a la racionalización del sistema de producción capitalista, Hernández opta y propone un humanismo que, ideológicamente, se caracteriza por su alto contenido moral.

No son pocos los elementos narrativos que, como la inocencia, la imaginación, el amor espiritual, la amistad, la piedad, la fidelidad, solidaridad, etc., configuran estructuralmente la cuentística de Hernández.

Sin embargo, cada elemento narrativo, por muy diferente que éste sea, siempre conduce al propósito que busca y fundamenta la propuesta ideológica de Hernández. Asimismo, un valor, lo implícito del elemento narrativo, por muy repetitivo que éste parezca, en cada texto va a significar y a funcionar diferente pero ejemplificando siempre el objetivo o intencionalidad que el autor se ha propuesto.

Así, en "Tachas", el niño, Juárez, posibilita, a través de su inocencia, parodiar, cuestionar, el discurso oficial: el nada y el todo de "Tachas" será posible en el texto, en tanto escritura, en la medida en que la inocencia transgreda, ignorando, el discurso que sustenta la ideología del orden establecido.

En "Toñito entre nosotros" esta misma inocencia, como ejemplo y realización social de la propuesta de Hernández, deviene instrumento pedagógico:

-Es la primera vez que esto me pasa -dijo-.
Todos los días, antes de acostarme, apago
mi cigarro, y guardo la mitad para acabar
de desamodorrarme a la hora en que me ll
aman a comer. Todos los días, todos. Y tam
bién todos los días dejo mi copa a la mi
tad; pero hoy, quién sabe qué habrá pas
ado. Encontré la copa totalmente vacía, y
mi medio cigarro también peló gallo.

-Ándale, niño, come, deja en paz esa jarra -y le quitó la jarra de sobre las rodillas.

-Es que quiero verla, madrinita, de más cerca y por arriba, por donde no estorba el vidrio.

-Tú lo que tienes es que has vuelto a echarte tus copas -le dijo Socorrito, naturalmente en guasa. Qué iba a pensar, ni ella ni nadie, que un chamaco de once años acostumbrara tomar copas.

-¡Te has vuelto a echar tus copas!... Sí -dijo Toñito-, tú lo que tienes es que te gusta molestar... -"a echar tus copas"...

-Vamos, niño, come -insistió Lupe medio desesperada.

-Pero, madrina, ¿cuándo has visto tú que los borrachos perdidos tomen sopa de tallarines? Lo que este muchacho necesita es un buen caldo de menudo.

Toño se volvió a ver a Toñito, interrogativamente. Es que entró en sospecha, que por asociación de ideas se le ocurrió de pronto que, a lo mejor, el muchacho había sido quien le había robado su medio cigarro y madrugado con su media copa de mezcal. Aunque bien pronto, él mismo se rió de su propia ocurrencia. En efecto, ¿cómo era posible que hubiera hecho tal cosa un muchacho de menos de diez años?

-A ver, soplame un ojo -prosiguió Socorrito con su tema, sin soltar de la cola al muchacho que ya le iba gustando para su puerquito.

-Mira, madrina, mira por favor a Socorrito -se quejó el aludido. Y ya empezaba a ponerse corajudo.

-Fues, hombre, no le hagas caso -terció Toño-, soplale el ojo y ya ¿Qué va a pasarte con soplarle el ojo?

-¿Tú también, padrino? -dijo el chamaco. Y se puso colorado, colorado.

Y sin saber bien qué cosa fuera aquello de soplar el ojo, se levantó y fue a donde estaba Socorrito y, más bien por desquite que por obedecer a su padrino, le echó sobre la cara un

soplidazo, que Dios guarde la hora.

Oye, oye -le dijo, pero ya en serio-: ven acá, se me hace que de veras hueles.

-Ya déjalo -le dijo Toño-. Pobre muchacho. Ya lo has hecho desatinar más de la cuenta.

-Oye, padrino -replicó la aludida-, si ya no estoy jugando.

-¿De veras?

-De veras, padrino. A ver, Toño, ven acá. Y el muchacho hizo por resistirse; pero Socorrito lo dominó, lo arrastró hasta junto a Toño, y añadió-: mira, de veras. Dile que te sople y ya verás si tengo o no tengo razón.

-Efectivamente -dijo Toño, efectivamente. Con razón ha estado desapareciendo mi mezcal. Ande, muchacho, vaya siéntese. Y no ande haciendo eso.

Y a pesar de todo le ganó la risa, y nos la contagió a todos, y nos pusimos del mejor humor del mundo. Así es que al rato, cuando ya estábamos de sobremesa, yo me quedé mirando a Toño, y como muy interesado en lo que le decía, le dije:

-Oiga, querido Toño, ¿y no se ha fijado? mire usted nada más que cosa tan extraña; este Toñito tiene dos orejas.

Y Toño entrado en mi intención, hizo ojos de que no lo podía creer, y comenzó a comerse de curiosidad, a Toñito, con la vista.

-¡Ah chihuahua! -dijo-, de veras, tiene dos orejas.

-A ver -dijo Linda, que estaba a un lado-, déjame verte.

Y también abrió los ojos, y también dijo, tan espantada como si hubiera visto que tuviera tres:

-De veras, Toñito de veras tiene dos orejas.

-¿Y qué tiene que ver? -dijo Toñito, todo hecho bolas al ver tantas extrañezas sobre una cosa tan natural, según él creía, como la de tener dos orejas como todo el mundo.

-¿Cómo que qué tiene que ver? Nada menos que dos orejas. ¿Para qué quieres dos orejas, si lo mismo se oye con una que con dos orejas?

-Mmm...

-Déjenlo -dijo Lupe-, déjenlo, por favor; se lo di

cen tantos, y tantos, y de tantos modos, que van a acabar de hacerlo creer que de veras tiene dos orejas.

-Pero si ésas tenemos todos, madrinita, todos, mira, tú también tienes dos orejas.

-Ya lo ven -dijo Lupe-, ya también a mí me es tá viendo dos orejas. Déjenlo, por favor.

-Pero si estamos hablando en serio, Lupe. Mí ralo tú misma.

-;Qué va! -dijo Lupe-, ¿cómo voy yo a creer que las tiene? Yo, con dos orejas, nunca he visto más que ollas, jarras y otros trastes; pero, a personas, no. ;Qué Dios me libre!

-Bueno, Toño -dije yo-, ¿y no tendrá remedio?

-¿Como no? -dijo Toño-. Metiéndolo en una pie za oscura, a donde no llegue ningún ruido, y poniéndolo a dieta de alpiste y agua, y a mil leguas de la más insignificante gota de mez cal, o colilla de cigarro, en dos años muy bien puede curarse.

-Eso es -dije yo-. Ahora que me acuerdo, allá por el rumbo del puente del barrio de Santiago existe una señora que en un tiempo poseía cuatro orejas, y con ese tratamiento que usted dice se curó en seis años; dos años por oreja; pero lo malo es que la que le quedó se le hizo de otro modo, parece como de burro, mas es chica y sin pelambre como la de la gente.

("Toñito entre nosotros", pp. 405-412)

La inocencia del niño Toñito permite corregirle y prevenirle, a través del engaño, de los posibles o futuros vicios.

Igualmente, la ignorancia, que es otra forma de inocencia, puede servir de argumento para no tanto definir un concepto, como en "Carta tal vez de más", sino que a través de la definición del concepto o la palabra cultura, afirén Hernández confronta su posición ante la cultura o el con-

cepto de civilización que rige su sociedad:

¿Qué es Cultura? Dentro de algunos días lo sabrás. Por de pronto, conténtate con esto. Me siento fatigado. Empieza a juntarse en torno mío los árboles y las malezas de la empañada selva del sueño y del cansancio. Cultivo, cultivadura, cultura. He aquí el itinerario. Cuando le hallamos dado cima entraremos al otro, al que te consolará de la inquietud que sientes al pensar a cuál rumbo se irá a volver la humanidad ahora "que ha perdido el astro de orientación que era para la humanidad la fe en Dios".

("Carta tal vez de más", p. 400)

En "Un clavito en el aire" lo indefinible, metamorfosis de la ignorancia, inocencia, deviene parodia, ironía, frente a una literatura oficialista.

La muerte de un perro, símbolo de lo insignificante de la vida en un determinado medio, el amor y la sexualidad concebidos como inocencia, la imaginación como instrumento que defiende de la soledad y del paso del tiempo y con ello, de la pérdida de las ilusiones, son unos de los tantos elementos que configuran la narrativa cuentística de Efrén Hernández.

Por los valores que integran sus textos, por la concepción religiosa que propone, como por la ironía, el humor, lo lúdico y lo paródico con lo que ridiculiza su tiempo, la cuentística de Efrén Hernández se significa por su propuesta espiritualista ante el racionalismo, ante el materialismo que conlleva el sistema de producción capitalista.

La piedad, el amor, la fraternidad, la fidelidad, la

unidad familiar, el "destino", la imaginación, la esperanza, Dios, ejemplifican y sustentan su concepción cristiana, católica que, en tanto valores, integran sus textos.

Efrén Hernández, al postular la ficción como realidad primordial, ha estructurado su universo cuentístico en función de una espiritualidad que, en última instancia, le ha permitido contraponer su discurso literario, con sus valores, al proyecto de desarrollo capitalista de la burguesía liberal. Por ello, los textos de Hernández, por sus valores, remiten a una cosmovisión donde el hombre adquiere su razón de ser en un orden cristiano.

Si con "Tachas" se instaura la ambigüedad literaria en la narrativa mexicana, con "Toñito entre nosotros", el texto que cierra su producción cuentística, Efrén Hernández deja un legado: la inocencia para un sistema que en el año de 1950 se ha consolidado.

Para concluir: el microcosmos de Efrén Hernández, ya víctima de las consecuencias del sistema de producción capitalista, prefigura el submundo urbano de José Revueltas.

VI. "UN CLAVITO EN EL AIRE" (análisis e interpretación)

Efrén Hernández, en el cuento "El señor de palo", ha dicho refiriéndose a su estructura lo siguiente:

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 adquirido en mi espíritu, es decir, dar a luz una organización, relacionando 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.

("El señor de palo", p. 335)

Pese a que la cita anterior versa sobre la estructura del cuento "El señor de palo", esto no impide, pues, que ésta se pueda hacer extensiva al resto de la obra cuentística de Efrén Hernández.

No obstante, uno de los puntos en el que más coincide la crítica literaria, en cuanto a la valoración de la narrativa de Hernández, es aquel que destaca, como lo más característico de su obra, la aparente desorganización temática de la misma.

Sin embargo, esta aparente falta de coherencia, este supuesto caos narrativo de tejer un tema sobre otro, es lo que le posibilita a Efrén Hernández construir y estructurar sus textos de tal forma que, como técnica literaria, su lógica resida en la estructura misma de sus cuentos.

Un análisis del cuento "Un clavito en el aire", por

su estructura, permite, pues, descomponer el texto en dos partes por y en función de las anécdotas que lo componen.

La primera anécdota, como proposición inicial, será la premisa que versa sobre el enunciado: ¡Lo barato cuesta caro!, que como pretexto introductorio de lo que se va a narrar, se origina a partir del deterioro de una puerta de madera:

Lo Barato cuesta caro -no de pronto, sino andando el tiempo-. Y la puerta es de pa lo barato. Con las lluvias se hinchaba, y cuando pasó el tiempo de aguas, al día si guiente de la postrera lluvia, el calor, cortés, estuvo a despedirse de nosotros. La temperatura, semejante al amigo que parte, y que al partir, con un abrazo nos quiebra una costilla, apretó mucho y que bró nuestro espíritu, rajó la puerta y re ventó el termómetro.

("Un clavito en el aire", p. 341)

En función de esto, de lo barato cuesta caro, como el narrador va a demostrar a través de una argumentación me tódica, científica por lo objetiva, el por qué lo barato cuesta caro.

La segunda anécdota, pues, girará en función de la definición del tiempo: esta anécdota surge por la necesidad que tiene el narrador de escribir un relato, una his toria que, de tan buena, desmienta la opinión que la gen te se ha formado de sus mismos relatos:

Ya ahora llevo escrito y platicado tantos cuentos, que no pueden contarse; pero la

gente dice que versan sobre naдерías, y que si bien no puede negarse que soy eminentemente fecundo, mis producciones no son serias, sino que les falta la profundidad. Yo aseguro que están en un error, y no me quieren creer, y para que me crean, he venido meditando a sombra de tejados, una historia sin límites, que no puedo expresar hasta la fecha sin que atine la causa. Y tengo mucho miedo de morir sin haber llegado a desengañar al mundo de que mi genio es, en realidad, de una profundidad extraordinaria. ("Un clavito en el aire", p. 342)

Después de una breve digresión, el narrador deduce que el tiempo no lo ha podido definir, no tanto porque su atención ha estado fija en un clavito, que a manera de estrella, ve flotar en el aire, sino porque la percepción del tiempo siempre se ha tratado de deducir en función de la quietud de las cosas: en cambio -reflexiona el narrador-, si se tiene presente que el tiempo, por su esencia, es lo que pasa, lo que está en constante movimiento, entonces, monóloga el narrador, el tiempo, independientemente de la quietud o movilidad de las cosas, se define por su mismo movimiento.

En otras palabras, el narrador, al cerrar los ojos, en su introversión, siente el fluir del tiempo y, paradójicamente, descubre, como algo insólito, que el tiempo, independientemente de los objetos, se define en y por su movimiento.

Si el tiempo, como lo ha deducido el narrador, se

define por su esencia, es decir, en su movimiento, entonces, pues, aquí lo fundamental del relato: mientras está en esta parte de su indagación, cuando está apunto de definir el tiempo, se emociona tanto que, al darle gracias a Dios por tan maravillosa revelación, se golpea con la palma de la mano la frente y, con ello, se le cae el sombrero.

Mientras está entre si lo recoge o continúa con su indagación, de repente, entra un viento por la rendija de la puerta que, al darle en la cabeza, éste decide ir por su sombrero.

Después de haber recogido el sombrero, trata de volverse a ensimismarse, pero se da cuenta de que por culpa del deterioro de la puerta, se le ha perdido la idea más profunda que se haya podido imaginar.

De lo anterior se deduce, pues, que el final del relato unifica las anécdotas en un todo: lo barato cuesta caro -primera proposición-, viene dado por la mala calidad de la puerta de madera y que, al deteriorizarse, ésta deja filtrar el viento, causa por la cual el narrador no ha podido definir el tiempo -segunda proposición.

Una interpretación, en cuanto la significación del texto, debe buscarse en la misma contraposición que se establece entre las exigencias de una crítica literaria, que pide al escritor una determinada forma de realizar su literatura y la respuesta que éste les da.

O sea, si la crítica literaria exige una profundidad para poder aceptar la literatura como buena, entonces,

"Un clavito en el aire" es, por paradójico, un relato profundo, puesto que se ha escrito en nombre de esta misma profundidad.

Interpretación

Estoy seguro de que cuando logre definir el tiempo, podré escribir en una sola jornada la historia susodicha y alejar para siempre de mi vida mi temor de pasar incomprendido.

("Un clavito en el aire, p. 343)

La opinión de la gente, en cuanto la valoración que han hecho de sus relatos, es lo que en definitiva ha motivado al narrador a escribir su historia, un cuento que por su misma temática, logrará desmentir la falsa opinión que la gente se ha formado sobre sus creaciones.

Si el narrador, ante la necesidad que siente de demostrar su genialidad al mundo, ha escogido como tema de su relato la pregunta por el tiempo, entonces, su historia girará en torno de lo que el propio narrador argumente en favor de su tesis. "Y esta noche, es decir, hace unas cuantas horas, hubiera definido el tiempo... lo hubiera definido; pero la puerta es de palo de oyamel". ("Un clavito en el aire", p. 343)

Ahora bien, si se valora el cuento, la historia que el narrador ha querido escribir, no tanto por el resultado que éste ha obtenido en cuanto la definición del tiempo, sino por la resolución del tema mismo, entonces, pues, el cuento, la historia del narrador, por su resolución, se

define por su parodia, puesto que si éste no logró, como objetivo de su historia, definir el tiempo, por lo menos, la historia, el relato, si la escribió. Por ello, el cuento que el narrador ha escrito no es otro que "Un clavito en el aire" y que, en definitiva, este se define por ser un discurso que se ha construido sobre otro discurso: "Desde hace tiempo quería yo sorprender al mundo con escribir un cuento tan extraordinario como no se escribió nunca ninguno". ("Un clavito en el aire", p. 342) Es decir, "Un clavito en el aire" es una literatura parodiando otra literatura.

"Un clavito en el aire", como el relato que el narrador no ha podido escribir, se significa por su montaje, por haber sido construido sobre el modelo de otro discurso para parodiarlo. Literatura hecha de y sobre la misma literatura que se parodia.

Si la gente, como la llama el narrador, tiene un conocimiento sobre lo que es y debe ser la buena literatura, entonces, esta "gente" no sería otra que la propia crítica literaria: de aquí que Efrén Hernández, a través de "Un clavito en el aire", haya parodiado esta crítica que en nombre de una supuesta profundidad descalifica otros discursos que no coinciden con lo que ellos proponen como literatura.

Con "Un clavito en el aire" y para parodiarla, Efrén Hernández ha elaborado su literatura sobre esta misma literatura que propone la crítica literaria. Es decir, el formalismo, la profundidad como exigencia crítica, es el motivo de la definición del tiempo, esto es, la parodia

de este formalismo literario. Por ello Hernández, a través de su supuesta definición del tiempo, como un tema profundo y serio, no ha hecho otra cosa que burlarse de esta crítica literaria y su literatura.

"Un clavito en el aire", por su resolución, es el sarcasmo de Hernández hacia una crítica literaria que en nombre de una "profundidad" enmascara lo que debe ser la literatura. Es decir, a través de Hernández, ideológicamente, ha contrapuesto su discurso literario a una literatura que de profunda sólo tiene su oficialidad.

VII. A MANERA DE CONCLUSIÓN

El hombre es un lobo para el hombre, reza la máxima plautoniana; sin embargo, e independientemente de la justificación económica que la misma conlleva, lo cierto es que hay momentos o circunstancias sociales en las cuales el hombre, ser social por naturaleza según Rousseau, se ve sujeto a un confinamiento interior.

Como se podría pensar, no aludo a ningún poder dictatorial: hablo de las democracias actuales.

Democracias en donde el hombre, por los requerimientos económicos del sistema y, sobre todo, por la deshumanización que sustenta al mismo, ha perdido nociones tan elementales como el humor.

La auténtica risa, no a la manera de Bergson pero exagerando la Bajtiniana, es carnaval, fiesta, alegría, promiscuidad, alcohol, sexo, pueblo.

El humor es otra forma de concebir la vida, implica una cosmovisión: reír es a lo que nos invita los cuentos de Efrén Hernández.

Es decir, Hernández ha elaborado su literatura en función de una ambigüedad discursiva que, y a través de la ironía, le ha posibilitado llevar a cabo un cuestionamiento a la realidad socio-política de su tiempo. Por ello, pensar que Hernández es un ser resentido, es no haber entendido realmente su propuesta literaria. Un desencanto, tal vez; pero Hernández, con Terencio: soy hombre: nada de lo que es humano me es extraño.

Ignorar, pues, aunque sea por un instante, la norma tividad que exige una tesis, es el mejor homenaje que se le puede brindar a Hernández y, por ende, asumir su pro puesta: no transigir ante ningún poder arbitrario. De aquí el sentido que adquiere la ironía, la burla, lo pa ródico, en los textos de Efrén Hernández.

VIII. BIBLIOGRAFIA

Bibliografía directa

- Hernández, Efrén, Obras, Primera Edición, 1965, Primera Reimpresión, F.C.E., México, 1987, 423 págs.

Bibliografía indirecta

Obras sobre Efrén Hernández

- Bosque Mastra, Teresa, La obra de Efrén Hernández. Tesis para maestría presentada en la Universidad Iberoamericana, México, 1963, 139 págs.
- Brushwood, John, México en su novela, F.C.E., México, 1992, 437 págs.
- Carballo, Emmanuel, El cuento mexicano del siglo XX, Empresas Editoriales, México, 1964, pp. 9-103.
- Cordoba, Arnaldo, La Revolución y el Estado en México, Ediciones Era, México, 1989, 393 págs.
- Domínguez Michael, Christopher, Antología de la narrativa mexicana del siglo XX, F.C.E., México, 1991, 2 Vols.
- Fuentes, Carlos, La nueva novela hispanoamericana, México, Ed. Joaquín Mortiz, 1969, 98 págs.
- González Boixo, J.C., Claves narrativas de Juan Rulfo, Edita: Universidad de León, España, 1984, 281 págs.
- Juárez Fraustro, Pina, "El cuentista de la divagación", Tierra Nueva, México, Año II, Núm., 9-10., enero-febrero, 1940, pp. 182-3.
- Leal, Luis, "El nuevo cuento mexicano", en El cuento Hispanoamericano ante la crítica, Ed. Castalia, Madrid, 1973, pp. 283-4.

- Lerin, Manuel, "Literatura en Efrén Hernández", América, México, 31 de Dic., 1944, pp. 24-9.
- Millán, María del Carmen, Antología de cuentos mexicanos, Ed. Nueva Imagen, México, 1974, pp. 79-81. V. I.
- Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en Historia general de México, Colegio de México, segunda reimpresión, México, 1988, p. 1379.
- Paz, Octavio, "Entre apagados muros de Efrén Hernández", El Hijo Pródigo, México, Año 1., Núm., 4., 15 de julio de 1943, p. 255.
- , El laberinto de la soledad, F.C.E., México, Tercera reimpresión, 1973, 191 págs.
- Sefchovich, Sara, México, país de ideas, país de novelas, Ed. Grijalbo, México, 1987, 300 págs.
- Sheridan, Guillermo, Los Contemporáneos ayer, F.C.E., México, 1985, 405, págs.
- Toro y Gisbert, Miguel de, Pequeño Larousse Ilustrado, Ed. Larousse, Francia, 1970, Séptima Edición, 1663 págs.
- Valenzuela, Alberto, "Novelistas de México", Abside, México, Abril-junio, 1959. pp. 240-7.
- Villaurrutia, Xavier, "El señor de palo", El libro y el pueblo, T.X., Núm., 10., Dic., 1932, pp. 14-15.

Bibliografía de consulta

- Adorno, Theodor, La ideología como lenguaje, Taurus Ediciones, Madrid, 1982, 127 págs.
- Agustín, José, Tragicomedia mexicana 1 y 2, Ed. Planeta, México, 1993, 274 y 293 págs.
- Alegria, Fernando, Literatura y Revolución, F.C.E., México, 1976, 250 págs.

- Anderson, Imbert, Historia de la literatura hispanoamericana, tercera reimpresión, F.C.E., México, 1980, V.II. 511 págs.
- Aub, Max, Guía de narradores de la Revolución mexicana, F.C.E., México, 1992, 143 págs.
- Barthes, Roland, Crítica y verdad, Siglo XXI, México, 1985, 82 págs.
- , Mitologías, Siglo XXI, México, 1986, 257 págs.
- , El grado cero de la escritura, Siglo XXI, México, 1987, 247 págs.
- , El placer del texto y lección inaugural, Siglo XXI, México, 1987, 150 págs.
- , Por Roland Barthes, Ed. Kairós, Barcelona, 1978, 207 págs.
- , Lo verosímil, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, 178 págs.
- , "Elementos de Semiología", en La semiología, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1976, pp. 15-69.
- , "Introducción al análisis estructural del relato", en Análisis estructural del relato, Roland Barthes et al., Ed. Premia, México, 1982, pp. 7-39.
- Beristáin, Melena, Análisis estructural del relato literario, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, 197 págs.
- Bobes Naves, María del Carmen, Comentarios de textos literarios, Cupsa Editorial, Madrid, 1978, 239 págs.
- Carballo, Emmanuel, "Notas sobre el cuento mexicano", en Cuentistas mexicanos modernos, Libro-mex, México, 1956, pp. V-XXXIV.
- , Narrativa mexicana de hoy, Alianza Editorial, Madrid, 1969, 268 págs.

- , Protagonistas de la literatura mexicana, S.E.P., México, 1986, 578 págs.
- Cordoba, Arnaldo, La ideología de la Revolución mexicana, Ediciones Era, 1973, México, 508 págs.
- Dessau, Adalbert, La novela de la Revolución mexicana, F.C.E., México, 1986, 477 págs.
- Domínguez Hidalgo, Antonio, Iniciación a las estructuras literarias, Ed. Porrúa, México, 1974, 253 págs.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov, Diccionario encicloné dico de las ciencias del lenguaje, Siglo XXI, México, 1984, 412 págs.
- Franco, Jean, Introducción a la literatura Hispanoamericana, Monte de Ávila Editores, Caracas, 1970, 385 págs.
- , La cultura moderna en América Latina, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1971, 385 págs.
- Fuentes, Carlos, Tiempo mexicano, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1971, 393 págs.
- Gilly, Adolfo, Interpretaciones de la Revolución mexicana, Nueva Imagen, México, 1991, 150 págs.
- Guiraud, Pierre, La semiología, Siglo XXI, México, 1988, 133 págs.
- Leal, Luis, La Revolución y las letras, CONACULTA, México, 1990, 117 págs.
- , "La Revolución mexicana y el cuento", en Paquete: cuento (la ficción en México), Universidad de Tlaxcala y la Universidad Autónoma de Puebla (coedición), México, 1990, 231 págs. pp. 93-112.
- Propp, Vladimir, Morfología del cuento, Ed. Fundamentos, Madrid, 1977, 234 págs.
- Pupo, Walker, El cuento Hispanoamericano ante la crítica, Ed. Castalia, Madrid, 1973, 283 págs.
- Rall, Dietrich, En busca del texto, U.N.A.M., México, 1987, 444 págs.

- Sánchez, Luis Alberto, Proceso y contenido de la novela Hispanoamericana, Ed. Gredos, Madrid, 1968, Segunda reimpresión, 625 págs.
- Schneider, Luis Mario, Ruptura y continuidad, (literatura en polémica), F.C.E., México, 1986, 200 págs.
- Silva y Aceves, Mariano, El cuento contemporáneo, Material de lecturas, U.N.A.M., 1986, 36 págs.
- Todorov, Tzvetan, ¿Qué es el estructuralismo?, Ed. Losada, Buenos Aires, 1975, 128 págs.
- Torres Bodet, Jaime, Narrativa completa, Ed. Offset, México, 1985, 2 Vols.
- Torri, Julio, El cuento contemporáneo, Material de lecturas, U.N.A.M., 1986, 42 págs.

IX. HEMEROGRAFÍA

- Aceves Barajas, Pascual, "Efrén Hernández", El libro y el pueblo, México, T. XX., Núm., 34, marzo-abril, 1958, p. 4.
- Barba Jacob, Porfirio, "El hombre y su obra", Novedades, "México en la Cultura", México, 28 de enero, 1962.
- Bonifaz Nuño, Alberto, "El cuentista Efrén Hernández", Novedades, "México en la Cultura", México, 23 de marzo, 1952.
- Carballo, Emmanuel, "Estaticismo y digresión. Sus mejores cuentos", Novedades, "México en la Cultura", Núm., 407., enero, 1957, p. 2.
- Castellanos, Rosario, "La obra de Efrén Hernández", El Día, "El Gallo Ilustrado", México, 3 de marzo, 1963.
- Gastro, Dolores, "Un gran escritor muy bien agradecido", América, México, Núm., 72., sept-oct, 1959.

- Cruz García, Salvador de la, "Reseña a La paloma, el sótano, y la torre", Fuensanta, año 1, Núm., 4., marzo 31, 1949.
- Dallal, Alberto, "Un lirismo de intrascendencia", Universidad de México, México, Vol., XX., Núm., 3., Noviembre de 1965. pp. 30-1.
- Durán Rosado, Esteban, "La naturalidad de lo absurdo en la cuentística de Efrén Hernández", Revista Mexicana de Cultura, Núm., 977., Dic., 1965, p. 1.
- García Narezo, Gabriel, "Pequeño llanto por Efrén Hernández", Novedades, "México en la Cultura", México, 2 de enero, 1958.
- González Guerrero, Enrique, "La ausencia impuesta", América, México, Núm., 73., sept-oct., 1959, p. 25-26.
- González y Contreras, Gilberto, "Lamaño de Efrén Hernández", Mañana, México, 20 de marzo, 1948.
- Hernández, Martín, "Reinventario de la producción hernandina", El libro y el pueblo, México, Época IV., Núm., 5., sept, 1963, pp. 6-10.
- Inclán, Federico, "Carta a un amigo", América, México, Núm., 73., sept-oct., 1959, pp. 14-5.
- Magdaleno, Mauricio, "Efrén Hernández en la amistad", América, México, sept-oct, 1959, pp. 11-13.
- Martínez Sotomayor, José, "Impresiones de Efrén", América, México, Núm., 73., sept-oct., 1959, pp. 21-2.
- Mendoza, María Luisa, "Efrén el grande y el pequeño Hernández", Excélsior, "Diorama de la Cultura", México, 17 de marzo, 1957, pp. 2.
- Michelena, Margarita, "Sueño y rescate", América, México, Núm., 73., sept-oct., 1959, pp. 9.
- Millán, Marco Antonio, "El fértil martirio de Efrén Hernández debe ser mejor estimado", El libro y el pueblo, México, Época IV., Núm., 5., sept., 1963, pp. 1-2.

- Novaro, Octavio, "Presencia de Efrén Hernández", Novedades, "méxico en la Cultura", México, 28 de enero, 1963, pp. 16-17.
- Ibid. "Efrén Hernández. Apuntes para un ensayo polémico", Revista de Bellas Artes, México, Núm., 3., mayo-junio, 1965, pp. 57-63.
- Pasquel, Leonardo, "Sobre un logro angular", América, México, mayo, 1949, pp. 114-128.
- Peñalosa, Javier, "Apuntes para un retrato de Efrén Hernández", América, México, Núm., 73., sept-oct., 1959; pp. 23-4.
- Poniatowska, Elena, "Tachas", Novedades, "México en la Cultura", México, 2 de febrero., 1958.
- Rojas Garcidueñas, José, "Notas sobre tres novelas mexicanas", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1948, pp. 5-26.
- Solana, Rafael, "Mayor, mejor o más alto entre iguales", América, México, Núm., 73., sept-oct., 1959, pp. 7-8.