

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**Facultad de Filosofía y Letras**

**UN SILENCIO QUE, COMO TODOS LOS SILENCIOS, NO HACE RUIDO**

**Hacia una revaloración de la obra narrativa de Efrén Hernández**

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS**

**PRESENTA:**

**JUAN ALBERTO BOLAÑOS BURGOS**

**Asesora: Dra. María Raquel Mosqueda Rivera**

2012



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

*a Érika Hernández, mi compañera  
infatigable en este viaje*

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO PRIMERO: ZONA DE DERRUMBES</b>	<b>6</b>
1.1.- EFRÉN HERNÁNDEZ ANTE LA CRÍTICA	6
1.2.- INTRODUCCIÓN AL 'ABSURDO'	9
1.3.- UNAS SÍ Y OTRAS NO: LA AMBIVALENCIA DEL SENTIDO COMÚN	14
1.4.- UN ACERCAMIENTO DESDE LA TEORÍA DE LA RECEPCIÓN	19
1.5.- SOBRE LA 'MALICIA' Y LA 'INOCENCIA'	24
1.6.- LA COINCIDENCIA CON LO REAL	30
1.7.- ¿HECHOS O PALABRAS? LA CONTRADICCIÓN COMO PROBLEMA DE FONDO	36
1.8.- PARA EMPEZAR EL VIAJE	43
<b>CAPÍTULO SEGUNDO: LA DEGRADACIÓN DE LO REAL</b>	<b>45</b>
2.1.- MODERNIDAD Y VANGUARDIA EN EFRÉN HERNÁNDEZ	45
2.2.- HERNÁNDEZ VS. LAS VANGUARDIAS	48
2.3.- UNA CONFRONTACIÓN DE REALIDADES	53
2.4.- EFRÉN HERNÁNDEZ Y LA TRADICIÓN	64
2.5.- NATURALEZA E IDEAL HUMANO	68
<b>CAPÍTULO TERCERO: DE ESCRITORES Y DE PALOS</b>	<b>78</b>
3.1.- "UN ESCRITOR MUY BIEN AGRADECIDO"	79
3.2.- "EL SEÑOR DE PALO"	87
<b>A MODO DE CONCLUSIÓN</b>	<b>97</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>99</b>

## INTRODUCCIÓN

A casi un siglo de distancia, la obra literaria de Efrén Hernández se nos revela tan sólida y dinámica como se les presentó a sus contemporáneos allá por 1928, con la aparición de “Tachas”, siendo de este modo llamada a aumentar las filas de la literatura mexicana y consagrando a su autor como una figura representativa en nuestras letras. Sin embargo, tal como desde entonces, su literatura nos aparece también ahora envuelta en un halo de incompreensión y extrañeza apenas por ser develada.

Esto se debe a que, durante ese “casi un siglo” transcurrido desde la aparición del primer cuento de Hernández hasta hoy, la valoración crítica que se ha hecho de su obra suele verse enredada en conceptos que atienden más a lo que la circunda (y que bien pueden ser circunstancias meramente accidentales) que a la obra misma.

En consecuencia, el objetivo de esta tesis consiste en proporcionar a los lectores de Efrén Hernández un método de aproximación su narrativa que, por un lado, encuentre su sustento en las concepciones estéticas expresadas en algún momento por el mismo autor y que, por el otro, parta de una valoración adecuada de los cuentos mismos, más que atender a elementos externos y accidentales, tales como la personalidad del autor (que no es lo mismo que su postura ideológica o estética), o conceptos como los de “vaguedad” o “extrañeza” ya que, creemos, estos no son características propias de los textos en sí, sino, más bien, el modo en que como lectores tenemos de reaccionar frente a ellos.

En otras palabras, buscaremos llegar al punto donde los cuentos de Hernández empalmen con sus ideas y definiciones sobre el arte, en general, y la poesía, en particular,

expresadas en textos de otra índole como sus ensayos y artículos periodísticos, con la finalidad de arrojar nueva luz sobre su lectura, y abrir la posibilidad a una interpretación más sólida de ellos, sin necesidad de recurrir al uso de conceptos impuestos.

Con este fin en mente, intentaremos demostrar que *lo que subyace en la obra literaria de Hernández es una sólida concepción estética sobre la cual erige todo el cuerpo de su labor narrativa*, y que, en muchas ocasiones, ésta es contraria a lo que muchos de sus críticos han querido ver: un “juego entre malicia e inocencia” del que se sirve para eludir o revertir la “realidad” de las cosas. Todo lo contrario, la tesis central de este trabajo es que la narrativa de Hernández se ciñe al principio (la concepción estética) de que el arte vale sólo en la medida en que conecta con la realidad y sirve al artista para comunicar valores imperecederos e inamovibles.

Ante la postura de la crítica “tradicional”, buscaremos demostrar aquí que *no debemos ver en la obra narrativa de Efrén Hernández meros juegos imaginativos para contraatacar lo real e instaurar la soberanía de lo arbitrario*, o hacer de ellos simples “disquisiciones” hechas por alguien que no encuentra cabida en el mundo que lo rodea. Por el contrario, cada uno de los cuentos de Hernández es una elaboración narrativa de sus ideales estéticos, los cuales se vinculan directamente con la tradición humanista del siglo XVII y la literatura española de los Siglos de Oro, y que buscan dar una solución conveniente y precisa a algunos de los temas que ocupan un sitio privilegiado en la historia de la humanidad.

Ahora bien, creemos que esta labor se ve justificada por el hecho de que (como en algún momento de este estudio pretendemos demostrar) todas las bases para un entendimiento oportuno de la obra cuentística de Efrén Hernández han sido planteadas ya

en diferentes momentos, sin embargo, ha faltado (por lo menos en los casos más difundidos) una perspectiva completa de éstas al momento de abordarla críticamente, un enfoque que “integre” los papeles sueltos que rondan la labor narrativa de Hernández, y que aporte una visión final que se valide desde los textos mismos, y no desde experiencias externas y conjeturas de otra índole, como de hecho abundan en muchas de las críticas que vamos a abordar. Es decir, nadie o casi nadie ha buscado una “respuesta” a los cuentos de Efrén Hernández a partir de las ideas de Hernández mismo o de sus textos, cuando esto, como ya veremos, dota de dimensiones nuevas su labor literaria.

Cabe señalar aquí que, como el objetivo buscado es muy general, éste no pretende ser un estudio exhaustivo; quizá podría extenderse aún más en cuanto a labor “demostrativa” se refiere y complementarse con ejemplos diversos extraídos de toda la obra de Hernández (que, por otro lado es materialmente reducida), pero la idea básica es plantear un método específico para la lectura de ésta que, lejos de ser tiranizante, busca expandir el margen de apreciación y por tanto, puede muy bien autosustentarse en cinco de sus textos más representativos, a saber: “Tachas”, “Santa Teresa”, “Un escritor muy bien agradecido”, “El señor de palo” y “Unos cuantos tomates en una repisita”, mismos que son la base de este estudio, precisamente por ser los más difundidos y, desde nuestras mismas conclusiones, los más acabados literariamente.

En cuanto a la postura estética de Hernández, sus concepciones sobre el arte y la poesía salpican y colman la mayoría de sus textos ensayísticos y periodísticos; por tanto, no trabajaremos con ninguno en especial, sino que buscaremos extraer aquellos pasajes que más información nos proporcionen al respecto.

Finalmente, habrá que decir algo sobre la estructura y organización de esta tesis: está conformada por tres capítulos, de los cuales, el primero será una revisión, más que de los cuentos de Hernández, de las lecturas e interpretaciones que se han hecho alrededor de ellos, de los “prejuicios” que, si bien son difíciles de eludir en toda lectura de cualquier autor, en el caso de Efrén, creemos, han sido utilizados con sumo descuido e, incluso, puestos en más alta consideración que los mismos cuentos. Este primer capítulo buscará, pues, hacer una separación de aquello que en verdad tiene una base sólida en la narrativa del escritor guanajuatense y lo que pudiera ser más una moldura impuesta desde una lectura superficial; separar entre las lecturas conscientes, aunque a veces mal fundamentadas, y aquellas que se inclinan más hacia las experiencias personales del lector, o en cimientos falsos como la personalidad del autor, que muchos pretenden ver reflejada en sus cuentos. Será pues, una “Zona de derrumbes”, donde se buscará echar por tierra aquellos conceptos que, más que ayudar, entorpecen la comprensión de los cuentos de Hernández, y se retomarán aquellos que de verdad pueden aplicarse a éstos.

El segundo capítulo, abordará un problema que surge de la fácil catalogación de la narrativa hernandiana: la confrontación entre tradición y vanguardia. En efecto, no son pocos los que quieren ver en Hernández a un vanguardista, y tampoco faltan quienes lo han tomado como un continuador de la más pura tradición literaria castellana; e incluso, a veces, ambos. Este segundo capítulo trata, pues, de ver cuál es el origen de ambas posturas (siempre con base en los textos mismos) y qué de ellas es conveniente abordar en un estudio crítico sobre sus cuentos; de ver el camino que lleva, en la obra de Hernández, de don Quijote a los pajaritos dormidos.

Para terminar, el tercer y último capítulo será aquel donde se concrete el análisis de los textos seleccionados a la luz de todo lo reflexionado hasta entonces, dando la visión integral que hemos planteado al principio como objetivo.

Emprendamos, pues, el viaje que al final será (así esperamos) el comienzo de un nuevo camino: el que el mismo Hernández nos invita a recorrer.

## CAPÍTULO PRIMERO: ZONA DE DERRUMBES

### UNA APROXIMACIÓN A LAS APROXIMACIONES A HERNÁNDEZ

#### 1.1.- Efrén Hernández ante la crítica

Acercarse a la obra narrativa de Efrén Hernández es, en definitiva, un acto único en la experiencia literaria de todo aquel que logre abordarla fuera de los presupuestos y prejuicios que suelen acompañarnos en nuestras prácticas cotidianas. En efecto, hay en ella ciertos rasgos que, a primera vista, pudieran parecernos desconcertantes, superfluos o, en el mejor de los casos, maliciosos e ingenuos a la vez y en una rara proporción. No pocos son los textos críticos relativos a su obra que sobre esto hacen hincapié, y para muestra baste un botón: Edmundo Valadés aprecia a los personajes de Hernández y a Efrén Hernández mismo cual:

[...] Personajes que actúan como si acabaran de descubrir al mundo en sus zonas menos advertidas; lo precario que rodea a tantos seres humildes e inocentes; la visión de un mundo leve descrito con suave ironía, por quien en lugar de ser atraído por el sonido y la fuerza de la vida, prefirió captar el ángulo cándido que resta entre los seres humanos [...] en soliloquios en los que se “encienden relámpagos de aguda malicia, alternando con las penumbras de una inocencia encantadora [...]”.<sup>1</sup>

O más concesivo, pero todavía referente a lo mismo, Alí Chumacero nos lo presenta como “dueño de una inteligencia insinuante que se encubría con la ingenuidad premeditada de quien ignora el entusiasmo del optimismo”.<sup>2</sup>

Podríamos extender la lista y citar también aquí a autores como Salvador Novo, Rosario Castellanos, Ana García Bergua, etc., para quienes la inocencia y la malicia apelan y califican, de uno u otro modo, a la obra de Efrén Hernández. Sin embargo, sea

---

<sup>1</sup> Edmundo Valadés, nota introductoria a “Tachas” de Efrén Hernández, en: *Cuentos mexicanos inolvidables*, noticia, selección y notas de Edmundo Valadés, Tomo I, p. 43-44.

<sup>2</sup> Alí Chumacero, “Imagen de Efrén Hernández”, en Efrén Hernández, *Obras*, p. VII.

suficiente por ahora este par de ejemplos donde, ya por voluntad *premeditada* o por *precariedad* inherente, la inocencia y la ingenuidad, y la malicia con ellas, se patentan como características primordiales en la narrativa del escritor guanajuatense.

Y aún tendríamos que hablar de aquel otro aspecto de la crítica que más discurre sobre la persona de Efrén Hernández que sobre su obra, viendo directamente en los modos del individuo los modos de su literatura. No son los menos aquellos que hacen referencia a su carácter y presencia física como los ejemplos vivos de su poética, legándolo a la posteridad ya sea como un ángel caído en la miseria más terrena, o como un inquisidor subterráneo de soberbia incalculable..., pero querido por todos.

El punto está en que, por lo menos para quienes se expresan sobre ello, tanto la obra como la persona de Efrén Hernández ocupan un sitio privilegiado dentro de la literatura mexicana del siglo XX, con miras a trascender (como ya lo está haciendo) mucho más lejos. Lo que no queda del todo claro es el porqué de esa importancia, dónde radica la genialidad de un autor de producción reducida, al que alcanzaron un puñado de textos para colocarlo en la cima de la apreciación de algunos contemporáneos suyos como Salvador Novo, Rosario Castellanos y Xavier Villaurrutia (cumbres ellos mismos en las letras mexicanas), y, de forma concreta, en qué consiste la calidad literaria que exhalan esos cuantos textos, sobre todo, y por ser lo que aquí nos ocupa, en su narrativa breve.

Así pues, esta primera y bastante somera aproximación a las observaciones que sobre la obra de Efrén Hernández se han efectuado nos servirá para hacer una incisión entre lo que en adelante sería recomendable considerar y lo que no, por lo menos para los propósitos que en este texto se persiguen.

En primer lugar, y si bien resulta cierto que pueden encontrarse muchas referencias autobiográficas en sus cuentos que, sin duda, arrojan interesante luz sobre la personalidad de su autor, no deberíamos abusar de las conclusiones que se pueden extraer de ello para aplicarlo a sus cualidades estrictamente literarias.

En segundo lugar, y como ya mencionábamos en un principio, para acercarnos lo más posible a la vivencia literaria que nos ofrecen, habrá que abordarla fuera de los presupuestos y prejuicios de nuestras experiencias cotidianas, las cuales, a nuestro parecer son las principales responsables de que a la obra de Hernández se le catalogue con frecuencia como inocente, maliciosa o desconcertante.

Contrario a ello, nos inclinamos a pensar más en la existencia de ciertos mecanismos específicos que aparecen en su narrativa como un medio, un recurso (o varios) para trastocar los *presupuestos*, la percepción e, incluso, la certeza de lo *aceptado como real*, pero ajenos a la ingenuidad o la inocencia propiamente dichas, y donde la supuesta malicia podría ser más *un reflejo de la reacción de los lectores ante el ataque contra su 'suspicious' percepción del mundo que lo rodea*, que una verdadera intención del autor de ser malicioso. En otras palabras, consideramos que lo que hay de desconcertante, malicioso o inocente en la narrativa de Efrén Hernández, se debe a nosotros, lectores, y no a los cuentos mismos.

De este modo, si bien es innegable que en una primera lectura de varios de sus textos la norma es el desconcierto, esto no se debe a una búsqueda deliberada de parte del autor ni a características específicas en ellos; por el contrario, creemos que lo que Hernández espera es un lector que sea capaz de, por ejemplo, mantener la compostura ante la burla desmesurada a la que se ve expuesto Juárez (personaje del cuento

“Tachas”), que pueda compartir el amor sano de Serenín Urtusástegui (en “Unos cuantos tomates en una repisita”), que mire el mundo con los ojos que nos quedan cuando cerramos los ojos (tal como el protagonista de “Santa Teresa”), o que pueda reconocer, siempre por propia voluntad, que la inteligencia es la herramienta que ha de permitir al ser humano ir siempre un poco más allá de sí mismo, el medio del que se ha de valer para encontrar su bienestar (como en “Un escritor muy bien agradecido”, “El señor de palo”, y toda su obra en general).

## **1.2.- Introducción al ‘absurdo’**

Para entrar de lleno en el tema, concluyamos el pasaje de Valadés citado más arriba, donde dice:

[...]En él [el cuento “Tachas”], Efrén anticipaba lo que sería su característica: urdimbre de personajes que padecen mínimos dramas, pues la vida para ellos es difícil y constante tropiezo que los lleva a curiosas divagaciones para tratar de explicarse su incómoda situación existencial, en deliciosas inquisiciones tramadas por el asombro de que un gorrión no caiga del alambre en que se ha posado, que un ratoncillo que sale de su agujero parezca completar la imagen de Santa Teresa o lo que suscita ver una repisita con tomates[...].<sup>3</sup>

Interpretando a Valadés, podríamos decir que, para él, la inocencia en Hernández se hace patente en los momentos más ‘curiosos’ de sus cuentos, a saber: las cavilaciones de Juárez que suscitan la risa del grupo en el cuento de “Tachas”, la reflexión a propósito de la conciencia de los ratones y la humanidad de una representación religiosa en “Santa Teresa”, o el fetichismo extremo de conservar objetos tales como unos tomates en “Unos cuantos tomates...”, entre otros.

---

<sup>3</sup> Edmundo Valadés, *loc. cit.*

Por su parte, Ana García Bergua parece apuntar algo más o menos parecido al señalar que “[...] sus historias son cavilaciones del narrador a quien el lector sigue pacientemente por trechos de lo más agridulce. Al rato, narrador y lector se encuentran en un tramo perdido que puede ser una parte de otra historia, un rincón, un agujero en la pared, una moneda, un ratón, tres tomates”.<sup>4</sup> Aquí, nuevamente, se nos presenta la idea de que, al parecer, la ingenuidad es ese ‘tramo perdido’ al que conducen las cavilaciones que responden a momentos muy específicos dentro de la narrativa de Efrén Hernández; ¿cuáles son esos momentos específicos?, pues precisamente aquellos donde “la realidad de los pensamientos, recuerdos e imaginaciones del narrador y los personajes corre pareja con la trama [...], en una especie de trastrocamiento del orden”,<sup>5</sup> o, dicho de otro modo, donde más irreal se nos presentan los personajes y la trama. Esto, sin abandonar del todo la cuestión de la ‘inocencia’, nos lleva a uno de los tópicos críticos cuando de “Tachas” se trata: el de lo ‘absurdo’.

Si bien, la crítica verdaderamente atenta apenas y presta atención a ello (es decir, suponen el “absurdo” en la narrativa de Hernández como verdadero *absurdo*), no podemos admitir que esto esté del todo superado, ya que frases como “los cuentos de Efrén Hernández causan un desconcierto parejo al que suscitaría su figura entre sus contemporáneos”,<sup>6</sup> o “Tanto los dos Hernández (Efrén y Felisberto) como Francisco Tario comparten un destino marginal, una vocación a la rareza”,<sup>7</sup> nos hacen ver que el estigma de la incompreensión sigue rondando muchas veces su obra.

---

<sup>4</sup> Ana García Bergua, “Los simulacros de Efrén Hernández”, en Efrén Hernández, *Tachas y otros cuentos*, p. 10.

<sup>5</sup> *Ibíd.* p. 13.

<sup>6</sup> Ana García Bergua, *loc. cit.*

<sup>7</sup> Alejandro Toledo, “Prólogo” a las *Obras completas* de Efrén Hernández, Tomo I, p. 10.

La definición dada por la Real Academia Española sobre “absurdo” nos dice: “Contrario y opuesto a la razón; que no tiene sentido. [...] ||2. Extravagante, irregular. ||3. Chocante, contradictorio. ||4. m. Dicho o hecho irracional, arbitrario o disparatado”.<sup>8</sup>

Siguiendo a García Bergua, si de pronto ciertos pasajes de Efrén Hernández son propensos a ser observados como ingenuos o inocentes (con su correspondiente carga de malicia) es, sobre todo por su fácil catalogación en el ámbito de lo irreal o de lo absurdo. Esto colocaría al absurdo como el “terreno de juego” donde se desarrollan las correspondencias entre la malicia y la inocencia y, por tanto, el punto de partida y escenario de nuestras observaciones.

Empecemos por analizar el asunto en el más celebrado de sus cuentos: “Tachas”, donde Hernández mismo, hace una valoración de ello. Glosemos brevemente el texto, para una mejor comprensión de las acotaciones que hemos de hacer más adelante.

El argumento de “Tachas”<sup>9</sup> es más que sencillo:

Juárez, personaje principal del cuento y alumno en la cátedra de procedimientos, desatendiendo la clase se ‘pierde’ en un cúmulo de pensamientos mientras Orteguita, profesor de la cátedra, parece preguntar una y otra vez ¿qué cosa son tachas? Finalmente, volviendo de su ‘ensoñación’, Juárez cae en cuenta de que es a él a quien va directamente formulada la pregunta y trata de salir al paso del mejor modo posible enumerando todas las acepciones por él conocidas de la palabra *tachas*, siendo la requerida por el profesor la única que no sabe dar, lo cual provoca la risa de todo el grupo. Esto último da pie a una

---

<sup>8</sup> Diccionario electrónico de la RAE, <http://buscon.rae.es/draeI>

<sup>9</sup> En: Efrén Hernández, *Obras*, pp. 277-281. (En adelante, todas las citas directas a los cuentos de Efrén Hernández referirán a la misma edición, indicándose, por tanto, sólo el número de página correspondiente a cada nota).

última cavilación por parte de Juárez sobre lo natural y lo absurdo, para después concluir la narración ya fuera de la clase, con una escena que alude directamente a la tristeza.

El pasaje que nos interesa ahora comienza en el momento en que Juárez confiesa desconocer la respuesta a la pregunta formulada por el profesor, y dice:

[...] 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... [p. 281]

Quizá, hasta cierta parte del texto, esta anécdota podría funcionar de modo perfecto como un cuento humorístico o un chiste de acuerdo con los lineamientos bergsonianos: “el efecto del muñeco de alambre que salta [...] de una caja [...] y causa hilaridad por lo inesperado de la situación [...] y porque rompe con la norma”,<sup>10</sup> ya que el hecho de no saber la acepción requerida, pero sí conocer y enumerar otras que no tienen relación alguna con el lugar y el momento es, a todas luces, una situación ‘inesperada’ y que ‘rompe con la norma’. Del mismo modo, tal vez, podría prestarse a ser interpretada como una situación ‘inocente’, por la burla a la que se ve sometido Juárez cuando, en realidad, no era su intención el resultar cómico para el resto del grupo.

Pero el texto continúa y, por las líneas subsiguientes, es indudable que no fue un motivo puramente humorístico lo que llevó al autor a plantear esta situación, más bien ésta se presenta como la primera parte de un proceso enfocado a hacer una reflexión sobre lo absurdo, misma con la que concluye la anécdota y que, casi al final del cuento, hace girar en 180° los conceptos de “natural” y “absurdo”, intercambiándolos entre sí.

---

<sup>10</sup> Citado por Lourdes Franco, “Prólogo” a *Bosquejos* de Efrén Hernández, p. 17.

Dice Juárez, el narrador-personaje:

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

Lo natural sería, dice Gómez de la Serna, que los pajaritos dormidos se cayeran de los árboles. Y todos lo sabemos bien, aunque es absurdo, los pajaritos no se caen. [p. 281]

Podríamos interpretar esto como una extensión de la supuesta inocencia o ingenuidad del narrador-personaje, pensando que es su incapacidad para distinguir el absurdo lo que le lleva a insistir sobre el tema: nuevamente su aseveración nos puede resultar risible desde la perspectiva del sentido común; sin embargo, es interesante notar cómo, por la forma en que se expresa, su afirmación sigue la ‘lógica’ común, semejante a aquella con la que solemos establecer nuestros juicios cotidianos; en otras palabras, ‘pensar’ que los pajaritos dormidos caigan de los árboles, pudiera ser tan natural como el ‘pensar’ que no lo hagan, ya que nuestra experiencia empírica nos proporciona una imagen del ‘estar dormido’ que entra en directa contradicción con el ‘estar en pie’, no hay una concepción lógica inmediata, de acuerdo a nuestra experiencia, que niegue la posibilidad de que los pajaritos dormidos caigan; todo lo contrario, resulta hasta probable llegar a la conclusión de que un pajarito dormido ‘debiera’ caer del árbol por inercia, es natural, lo absurdo es que no caigan; sin embargo, al final aceptamos que los pajaritos dormidos no caen, no por la experiencia propia, sino porque, en efecto, así es como sucede.

Lo mismo podría aplicarse, entonces, al hecho de saberse o no la clase del código de procedimientos. Invirtiendo los roles, damos por sentado que es absurdo no saberla por ‘nuestra experiencia’, no porque de verdad haya una ‘ley’ o ‘valor universal’ que lo

determine así. Entonces, podría ser que lo verdaderamente razonable esté en desconocer la acepción de *tachas* tal como lo toma el código de procedimientos, aun estando en la cátedra de procedimientos.

La diferencia obvia estriba en que sí existe una ley natural que rige la conducta de los pajaritos dormidos mientras que lo que funciona dentro de la cátedra de procedimientos, como en toda elaboración humana, es una ‘convención’. Sin embargo, debe hacerse notar que ambas cuestiones se ven reducidas en el cuento a un mismo plano, de modo tal que se pierde un tanto la mira hacia dónde va la intención del narrador y parece ser ésta la de devolver la burla a aquellos que han osado reírse del él.

Es aquí, y en situaciones parecidas, donde muchos hacen entrar la malicia en los cuentos de Efrén Hernández, asumiendo que: “[...] si no inspira respeto tampoco solicita nuestra compasión ni despierta nuestra burla. Porque está lleno de una malicia finísima, porque él se adelanta a reírse de sí mismo, primero, y luego de nosotros”.<sup>11</sup> Sin embargo, aún está por comprobarse esa ‘malicia’ inquisidora (si no es que en verdad es sólo una parte de nuestros presupuestos al leer a Efrén) y sobre todo si se trata aquí de reírse o no de quién.

### **1.3.- Unas sí y otras no: la ambivalencia del sentido común**

Ciertamente, podríamos interpretar este vuelco de concepciones entre lo ‘real’ y lo ‘absurdo’ como una contra-respuesta: si nosotros nos hemos reído del absurdo en que se encontraba Juárez hace unos momentos, él tendría todo el derecho de reírse ahora que ha puesto en entre dicho nuestra sensatez; y a través de esto podría llegarse a entender que el juego entre inocencia, absurdo y malicia no es otra cosa más que un ‘truco’ para

---

<sup>11</sup> Rosario Castellanos, “La obra de Efrén Hernández”, citado por Ana García Bergua, *op. cit.*, p. 14.

“descubrir en la palpitación de lo nimio [...] el temblor de la existencia”,<sup>12</sup> como, de hecho, parece estar en la valoración de gran parte de la crítica.

Sin embargo, esto aún puede extenderse más, y para demostrarlo, podemos recurrir a otra narración del mismo autor donde la inocencia, la malicia y el absurdo se nos presentan de nuevo, pero de un modo diferente; nos referimos a “Unos cuantos tomates en una repisita”, texto en el que Hernández echa mano de un personaje que con suma facilidad podría calificarse de inocente, aunque curiosamente, ahora sus acciones no sean las que nos remitan al absurdo, e inclusive éste se vea más bien atenuado por la situación en que se encuentra, y que podría calificarse de lugar común, aunque el tratamiento le otorga otros matices, nos referimos, por supuesto, al amor.

La anécdota transcurre así: Serenín, personaje pintoresco y de carácter temeroso, vive en una vecindad a punto del derrumbe. El narrador omnisciente de este cuento, describe esta circunstancia como contradictoria: ¿Cómo es posible —se pregunta— que un tipo como Serenín, tan frágil, temeroso y blando de corazón sea capaz de soportar la existencia en dicha vecindad?, la explicación es fácil: “Serenín se encuentra enamorado”. [p. 361]

La trama prosigue con una disertación sobre el carácter contradictorio del amor, y con una explicación del cómo Serenín sacia ese amor suyo, en la distancia, solo y a través de una ventana, y es que Serenín se ha enamorado de una vecinita suya que tiene el ligero inconveniente de estar casada, y para colmo de males, con un turco en extremo celoso, por lo cual, entre otras cosas, ella no lo ama, y en cambio prefiere amar a Serenín.

Así es como el medio más eficaz para llevar a cabo sus amores es a través de esa ventana, y el modo peculiar en que lo consiguen es haciendo ella que su cuñado, por

---

<sup>12</sup> Alí Chumacero, *loc. cit.*

medio de una mentira, arroje un tomate hacia la ventana de Serenín, mismo que previamente ha besado de forma apasionada. Esto sucede todas las mañanas, y al regresar a su casa, Serenín ve el tomate, lo levanta y, conocedor de su procedencia, lo coloca en una repisita para que le sirva como símbolo de amor.

Un buen día, la tal repisita provoca el recelo de la recamarera que asea su cuarto quien, de boca en boca, da a conocer el secreto, hasta armar un verdadero escándalo que viene a tocar fondo con la respuesta que Serenín da a una vecina entrometida en extremo, afirmando que esos tomates para él son las insignias de su religión, como para ella, que es católica, son los santos. El resultado es que, a partir de ahora, Serenín será el centro de las murmuraciones de la vecindad por su extraordinaria devoción hacia los tomates, hecho que, para los demás inquilinos, resultaba más impactante que el reciente asesinato del presidente Obregón:

[...] en la vecindad, especialmente entre el elemento femenino, el asesinato del presidente electo, era un suceso pálido carente de interés. En nuestro país todos los presidentes acaban de ese modo y, además, en la vecindad sí se había dado un caso verdaderamente extraordinario. El verdadero ejemplar, el verdadero pánico, era que Serenín tuviera en su cuarto, sobre su repisita, unos tomates. [p. 377]

En relación con la primera parte de la historia, existe una fuerte tradición literaria que nos hace comprender todavía al amor como una fuerza contra razón, justo como nos lo muestra el mismo autor en la oposición que plantea entre el carácter de Serenín y la vecindad donde se desarrolla el cuento, oposición llevada al extremo por la misma hipérbole a que se ven sometidos ambos, y que se consolida cuando nos dice directamente “[...] que las cosas del mundo del amor no pueden ser miradas con ojos de sensato, que es necesario verlas a lo loco, que es preciso estar enamorado para comprenderlas, que hablar de enamoramientos a los que están dentro en su juicio, es

hablarles en griego (p. 362)”. Así pues, a nadie le resultará extraño en este contexto que el absurdo se presente como lo más natural del mundo: el comportamiento amoroso, matizado, ya se decía, por la tradición.

Ello debería, de entrada, hacernos reflexionar sobre los presupuestos de nuestros juicios cotidianos: ¿Cómo es posible que admitamos de manera natural ciertos absurdos (el amor, en el caso de Serenín) y otros no (el ignorar la clase de procedimientos, en el caso de Juárez)?, pero por un impulso cultural<sup>13</sup> nos es imposible entrar en tales consideraciones.

Ahora bien, la ingenuidad o inocencia, en este caso, parece hacerse notoria en la personalidad de Serenín y a la forma en que éste lleva su amor por una mujer casada. Pero incluso aquí cabría preguntarse sobre lo apropiado de llamarle así, inocencia, ya que a lo largo del cuento se puede ver que no hay nada que haga de Serenín un inocente; un cobarde, lo es manifiestamente; un romántico, de manera indudable; un distraído, sin objeción alguna; pero inocente, lo es de modo dudoso; de hecho, no puede ser más audaz e incluso dotado de cierta picardía la forma en que resuelve su pasión amorosa: coleccionando, cual prendas divinas, en una repisita cierta cantidad de tomates arrojados por su amada después de prodigarles un beso apasionado, y aun, podríamos decir, con algo de *malicia* por parte de ésta, puesto que se sirve del cuñado y sus mezquindades para cumplir sus propósitos.

Quede, pues, de nueva cuenta en entre dicho la supuesta inocencia, y nótese que ahora la malicia (entendida como ese vuelco de perspectivas que mencionábamos más arriba) no aparece aquí como una actitud ‘en contra’ del lector, sino que se perpetra

---

<sup>13</sup> Cfr. la relación entre el “mito amoroso” y la literatura que hace Denis de Rougemont en el libro cuarto de su obra *Amor y occidente*.

contra otros personajes dentro de la misma narración: el marido engañado, el cuñado solterón, y las vecinas curiosas que se sorprenden ante la idolatría de Serenín por unos tomates. Por tanto, si el absurdo se vuelve en esta ocasión contra alguien, no es, como en “Tachas”, contra el lector osado que sucumbió ante la risa; ahora, la ‘burla’ final recae sobre el resto de personajes a quienes, por escapársele el contexto amoroso, no comprenden el ‘absurdo’ de guardar unos tomates con semejante devoción.

Debemos admitir que en el caso de “Unos cuantos tomates...” la circunstancia se acerca más al cuadro costumbrista de la literatura decimonónica, y que su efecto inmediato no suele ser tan profundo ni directo como el de “Tachas”, que sirvió, por sí solo, para dar un lugar en la narrativa mexicana a su autor. Sin embargo, podríamos intercambiar o hacer una equivalencia entre sus componentes y veríamos que el trasfondo es el mismo: sea por caso que Serenín ocupara el sitio de Juárez, los tomates en la repisa fueran casi lo mismo que el desconocer la acepción de “tachas” dictada por el código de procedimientos, y que la reacción de los vecinos contra la actitud de Serenín fuera nuestra propia incompreensión ante la ‘naturalidad’ de Juárez.

Creemos entonces que no es difícil aceptar que, mientras en “Tachas” tenemos en Juárez a un antihéroe que se opone a nuestra perspectiva (al margen de la simpatía o identificación que como lectores podamos sentir con él), con Serenín participamos del asunto desde su mismo punto de vista y comprendemos, junto con él, la situación; siendo por esto que, mientras a Juárez lo catalogamos de absurdo por no ser capaces de ver ‘su realidad’, contra Serenín difícilmente nos aventuraríamos a utilizar el mismo calificativo (como no sea por una reacción nuestra en contra de la tradición a la que apela el autor) porque su realidad, en este caso, coincide completamente con la ‘nuestra’. Así pues, el

mecanismo en los dos textos resulta ser el mismo, pero con una diferencia sustancial: podemos o no participar de lleno en la anécdota de “Unos cuantos tomates...”, pero nos vemos irremediabilmente inmersos en el trastrocamiento del orden impuesto en “Tachas”, y al que fácilmente podemos calificar de ‘extravagante’. Entonces, pareciera ser que ahora la dialéctica que maneja Efrén Hernández entre lo absurdo y lo real, haciendo de ambos piezas intercambiables del mismo rompecabezas, se hace manifiesta, pero ¿por qué sucede así?

#### **1.4.- Un acercamiento desde la teoría de la recepción**

La causa de ello bien podríamos entenderla como nos la explica Wolfgang Iser cuando afirma:

Clave en la lectura de toda obra literaria es la interacción entre la estructura de la obra y su receptor. Este es el motivo por el que la teoría fenomenológica del arte ha llamado enfáticamente la atención sobre el hecho de que el estudio de la obra literaria no sólo debe atender al texto tal cual, sino también y en igual medida las operaciones que la respuesta a ese texto implica. El texto mismo ofrece simplemente ‘aspectos esquemáticos’ mediante los cuales se puede producir el objeto estético de la obra.<sup>14</sup>

Dicho de otro modo, para Iser, la mera consideración “textual” de una obra literaria (entiéndase, su estudio de manera autónoma), es un acercamiento parcial a ella. Es más, todo tipo de interpretación del fenómeno literario en este sentido se enreda en un nudo ‘ciego’, en el sentido más literal de la palabra, ya que ningún texto puede proporcionar una interpretación de sí mismo: en todo acto interpretativo se verá siempre implícito un lector, el cual, sin embargo, se ve negado por la intención de acercarse al ‘significado’ de la obra por sus cualidades ‘intrínsecas’.

---

<sup>14</sup> Wolfgang Iser, “La interacción texto-lector...”, en: Dietrich Rall (Comp.), *En busca del texto*, p. 351.

No obstante, tampoco puede reducirse todo al campo de la psicología del lector de un texto literario ya que, en tal caso, se corre el riesgo de “negar su identidad y de disolverlo en la arbitrariedad de una comprensión subjetiva”.<sup>15</sup>

Esto quiere decir que todo proceso literario debe ubicarse necesariamente entre dos polos: el puramente ‘esquemático’ proporcionado por el texto en sí, y la ‘realización’ particular que de ese texto hace el lector; por tanto “donde el texto y el lector convergen, se halla el lugar de la obra literaria y éste tiene forzosamente un carácter virtual, ya que no puede ser reducido ni a la realidad del texto, ni a las predisposiciones que caracterizan al lector”.<sup>16</sup>

Ahora bien, esto sucede gracias a las características propias del texto literario, el cual, según Iser:

Por un lado, se distingue de otros tipos de textos, porque este tipo ni explicita objetos reales determinados ni los produce y, por otro lado, se distingue de las experiencias reales del lector, porque ofrece opiniones y abre perspectivas en las cuales aparece de una manera diferente un mundo conocido por experiencia.<sup>17</sup>

Y es por esta misma situación dual por la que el texto literario se ve dotado de una ‘indeterminación’ que se verá normalizada durante el acto de la lectura.

Sin embargo, hay otra fuente de indeterminación que podemos encontrar en el texto mismo, sin aludir a la realidad extralingüística ni a la experiencia de los lectores, y esta se debe a los ‘vacíos’ que el texto conlleva en sí mismo, entendidos como lo ‘implícito’ que hay en ellos: “El lector resulta atraído hacia los acontecimientos

---

<sup>15</sup> Iser, “La estructura apelativa de los textos”, en: Dietrich Rall, *op. cit.*, p. 100.

<sup>16</sup> Iser, “El acto de la lectura: consideraciones previas sobre un teoría del efecto estético”, en: Dietrich Rall, *op. cit.*, p. 122.

<sup>17</sup> Iser, “La estructura apelativa...”, p. 102.

haciéndolo proveer lo que se quiere decir a partir de lo que no se dice”,<sup>18</sup> por tanto, el papel del lector se vuelve crucial ya que él es el único que puede llenar los huecos que el texto mismo induce.

No obstante, este proceso de completar vacíos se ve conducido de cierta manera por el texto, para que el proceso comunicativo entre el lector y la obra pueda ser exitoso o, como lo explica Terry Eagleton: “Para que una interpretación sea interpretación de *ese* texto y no de otro, en alguna forma debe exigirla lógicamente el mismo texto”,<sup>19</sup> formando así un ciclo retroactivo donde “según el lector atraviesa las diversas perspectivas que el texto ofrece y relaciona los distintos enfoques y estructuras entre sí, pone la obra en movimiento al mismo tiempo que se pone a sí mismo en movimiento también”.<sup>20</sup>

Es así como la participación del lector en el objeto literario adquiere toda su dimensión como agente ‘reconstitutivo’ durante el proceso comunicativo de un código que está muy lejos de ser ‘común’ y ‘unidireccional’, pues no hay seguridad en la exactitud de la comunicación, es decir, que ésta se dé sin el más mínimo desvío entre el texto literario y lo que ‘realmente’ significa.

Por todo lo antes dicho podríamos concluir que la diferencia fundamental entre “Tachas” y “Unos cuantos tomates...” es que el primero nos proporciona un amplio margen de maniobra a la hora de reconstituir su ‘significado’, mientras que en el segundo la coincidencia con nuestras experiencias reduce el espacio de participación del lector. Tal parece que aquí se ejemplifica el señalamiento que hace Iser sobre la diferencia de reacciones al momento de la ‘normalización’ de un texto:

---

<sup>18</sup> *Ídem.*

<sup>19</sup> Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, p. 107.

<sup>20</sup> Iser, “La interacción...”, pp. 351-352.

La indeterminación se puede ‘normalizar’ al referir el texto ampliamente a los hechos reales y por ello verificables, de manera tal que el texto aparezca tan sólo como su espejo. Pero en el reflejo se borra su calidad literaria. Sin embargo, la indeterminación puede estar dotada de tales contradicciones que no sea posible una comparación con el mundo real. Entonces, el mundo del texto se establece como competencia con el mundo conocido, lo que no puede ocurrir sin repercusión para el mundo conocido.<sup>21</sup>

Con esto podríamos tener una explicación satisfactoria de la diferencia fundamental entre los dos cuentos tratados y asumir, desde una posición valorativa, que “Tachas” funciona mejor como un texto de cualidades literarias, por su ‘competencia con el mundo conocido’, mientras que en “Unos cuantos tomates...”, ésta se ve atemperada por la amplia referencia que hace el texto a la tradición amorosa, que forma ya parte del ‘mundo conocido’.

Sin embargo, no hay que perder de vista que esa tradición es en sí misma una elaboración literaria que, de acuerdo a los postulados de Iser, para ser tal precisa aportar nuevas indeterminaciones propensas a ser normalizadas por un lector.

Lo que sucede aquí es que ese texto literario al final ha venido a constituir una parte importante del mundo conocido, y por tal, ha perdido su competencia contra él. ¿Quiere esto decir que esa concepción del amor tal como nos es presentada en “Unos cuantos tomates...” ha dejado de ser literatura? No precisamente. Incluso cabría afirmar que durante mucho tiempo la idea misma de literatura encontró sustento en ella.

Sin embargo, volviendo a la postura valorativa de Iser, aún podríamos preguntarnos si podemos decir que, por esa inclusión en el mundo conocido, lo que ha perdido no es su ‘cualidad’ sino su ‘calidad’ literaria, es decir, si dejó de ser ‘buena literatura’ debido a la rebaja en el grado de indeterminación a la que se vio sometida,

---

<sup>21</sup> Iser, “La estructura apelativa...”, p. 103.

siendo esa misma reducción la que la relega a un segundo plano al momento de ‘compararla’ con “Tachas”, texto frente al cual sí se ven perturbadas las estructuras del cotidiano.

Para dar respuesta a ello, sería oportuno aquí traer a cuento un dato que Eagleton apunta en su análisis sobre la teoría de la recepción, y que a la sazón dice:

La opinión de Iser acerca de que la literatura de mayor validez perturba y transgrede los códigos recibidos, ¿sería de utilidad para lectores que en nuestros días leen a Homero, Dante o Spencer? ¿No sería más bien, el punto de vista de un liberal de la Europa contemporánea [...]? ¿No es verdad que gran parte de la literatura «válida» en vez de perturbar ha confirmado los códigos recibidos?<sup>22</sup>

Esto resulta cuanto más verdadero si pensamos que la teoría de la recepción está enfocada principalmente a ‘explicar’ la literatura moderna, donde la indeterminación se hace patente en grado extremo e, incluso, creciente.<sup>23</sup>

Pero, ¿qué conclusiones podemos sacar de todo ello que arrojen luz a nuestro asunto? Tal vez que, *al momento de valorar la obra de Efrén Hernández, hemos abusado un poco de la estética de la recepción* y que, de entrada, el absurdo y la conmoción de la realidad, son algo poco menos que impuesto a los textos de Efrén por nosotros sus lectores sin un sustento real en el texto.

Pudiera ser que en esto no convengan aquellos que hayan erigido a “Tachas” como el gran cuento que es precisamente porque parece demoler la realidad que nos circunda. Sin embargo, la intención de ahora en adelante de esta tesis será demostrar que el absurdo en la obra de Hernández (incluyendo en él la ‘marginalidad’ y la ‘rareza’) desemboca en otra cosa: la evidencia de que nuestras percepciones cotidianas y

---

<sup>22</sup> Eagleton, *op. cit.*, p. 104.

<sup>23</sup> Este es uno de los tres puntos principales desarrollados por Iser en su artículo “La estructura apelativa...”, pp. 112 y ss.

convencionales pueden ser tan arbitrarias como lo son los propios componentes de lo que tomamos por absurdo, pero todo ello referido solamente al campo de nuestras ‘percepciones’ que, por error, solemos identificar con la realidad en sí. Así resulta que la supuesta suplantación de lo real por lo absurdo es un exceso propiciado por los lectores, y no una ‘condición’ del texto *per se*.

Quizá en esto último aún habría modo de polemizar desde las propuestas de Iser y la teoría de la recepción, sin embargo, recordemos nuevamente que el proceso de lectura debe ser regulado por el texto mismo y eso, creemos, es lo que no se sustenta en una interpretación de los cuentos de Hernández como literatura extravagante.

Pero, como dijimos anteriormente, la cuestión de lo ‘absurdo’ apenas es tomada en cuenta por la verdadera crítica al momento de evaluar la obra de Hernández, más preocupante aún son los términos de inocencia y malicia, que aparecen como un calificativo inherente y constante a la hora de referirse a nuestro autor, y por tanto, nos es más urgente aquí hacer una revisión crítica de ello.

### **1.5.- Sobre la ‘malicia’ y la ‘inocencia’**

Algunos párrafos arriba seguíamos utilizando los términos ‘inocencia’ y ‘malicia’, a pesar de haber mostrado ciertas reservas en la conveniencia de servirse de ellos para realizar la valoración crítica. Pues bien, esto no se debe a una falta de congruencia de nuestra parte, sino que era necesario aclarar algunas cosas antes de dar el siguiente paso, el de eliminar dichos términos.

Una definición de diccionario nos dice del vocablo ‘inocencia’, como su tercera acepción, “Candor, sencillez”.<sup>24</sup> Más útil, quizá, puede resultarnos la definición de ‘inocente’ (también de diccionario) como “3. adj. Cándido, sin malicia, fácil de engañar. / [...] 5. adj. Dicho de un niño: Que no ha llegado a la edad de discreción”.<sup>25</sup> Por lo demás, inocencia e ingenuidad nos aparecen como sinónimos,<sup>26</sup> aunque, como es sabido, no existen dos palabras exactamente iguales en una lengua, así que cada una nos aportará matices distintos al aplicarlas. Uno de esos matices sería, por ejemplo, el de considerar la inocencia como una característica infantil, incluida en la cuarta acepción de la palabra. Sin embargo, aún podría hacerse un señalamiento al respecto.

Jostein Gaarder, autor de la novela juvenil *El mundo de Sofía*, trata y denomina de forma muy diferente esa “falta de discreción” ejercida, según el diccionario, por los niños: “¿Dije ya —apunta Gaarder— que lo único que necesitamos para ser buenos filósofos es la capacidad de asombro? [...] Todos los niños pequeños tienen esa capacidad [...] Pero conforme van creciendo, [...] parece ir disminuyendo. ¿A qué se debe?”;<sup>27</sup> y más adelante: “Tiene que ver con el hábito [...] por ejemplo] la madre ha aprendido que los seres humanos no saben volar. Tomás no lo ha aprendido. Él sigue dudando de lo que se puede y no se puede hacer en este mundo”.<sup>28</sup>

En otras palabras, para Gaarder, lo que comúnmente suele entenderse como una ‘falta’ en los niños, en realidad resulta ser una virtud, ya que si bien se acepta la ignorancia, o mejor dicho, el desconocimiento de los elementos que conforman ‘este mundo’ de parte de los niños, se asume que es esta misma condición la característica

---

<sup>24</sup> DRAE. Sitio web.

<sup>25</sup> *Ibíd.*

<sup>26</sup> *Diccionario de sinónimos y antónimos*, p. 372.

<sup>27</sup> Jostein Gaarder, *El mundo de Sofía*, pp. 17-18.

<sup>28</sup> *Ibíd.* p. 20.

esencial de un buen filósofo, ya que el estar ‘deshabitado del mundo’ es lo que les permite encontrar nuevas relaciones entre sus mecanismos; por tanto, y desde esta perspectiva, parece inadecuada la definición de ‘inocencia’ dada por el diccionario.

De esta breve reflexión podemos, además, extraer una interesante observación: lo fácil que podríamos asociar el escenario planteado por Gaarder a una narración de Efrén Hernández.

Sin embargo, no por hacer esta asociación entre Gaarder y Hernández se debe pensar que estamos juzgando la obra de este último como un ejercicio infantil, o cuya finalidad sea llegar a ese público tan particular que son los niños. Por el contrario, lo que buscamos es un poco recorrer el velo del porqué con tanta facilidad se le suele atribuir tal característica a su obra narrativa, la respuesta es nuestra *aprendida incapacidad de asombro*.

Resumiendo, lo que suele interpretarse como inocencia en las narraciones de Efrén Hernández, pudiera asociarse más con la ‘capacidad de asombro’ que plantea Gaarder, que con el ‘candor’, la ‘sencillez’ y la ‘falta de discreción’ que el ser inocente lleva consigo. Dicho de otro modo, ya desde una simple definición de diccionario, es poco aconsejable usar el término ‘inocencia’, o más aún, ‘ingenuidad’, al abordar la obra de Efrén Hernández, y menos aún, entenderla como una inocencia infantil (en el sentido peyorativo de la frase), la cual, diría Gaarder, tampoco existe.

Por otro lado, valorando en este sentido la ‘inocencia’ en Efrén Hernández, la Dra. Raquel Mosqueda nos señala que: “[...] tal característica tiene como origen la ignorancia casi total de las cosas del mundo por parte del niño. La inocencia de Hernández en cambio, surge de la práctica contraria; es decir, de la elucidación, de la

búsqueda que le ha llevado a un profundo conocimiento de la condición humana”.<sup>29</sup>

Aquí, aunque no se hace la concesión otorgada por Gaarder a los niños, por lo menos sí se toma en cuenta la condición distintiva entre estos y Hernández.

Pero ¿podríamos entonces no aceptar lo que dice la Dra. Mosqueda y descartar, no a la inocencia, sino al profundo conocimiento de la condición humana que le concede al autor de “Tachas” (cosa que, por otra parte, también le conceden casi todos los que se aproximan a su obra narrativa)? A esta cuestión, podemos darle respuesta de dos maneras, la primera, aludiendo, como hacen la mayoría de quienes se ocupan de ello, al “juego de máscaras en el que la pureza oculta a la malicia y viceversa...”,<sup>30</sup> en el cual, la malicia (y con ella, el conocimiento de la condición humana) sería la ‘verdadera intención’ del cuentista, sirviéndose sólo de la ‘impostura de ingenuidad’ (aparente ignorancia) como un medio para tal fin; o podemos referirnos a una cita propia de Hernández, extraída de uno de sus numerosos ensayos y artículos publicados a lo largo de su carrera en diversas revistas y periódicos, que a la sazón dice: “A mayor inteligencia corresponde más asombro, no menor misterio”,<sup>31</sup> es decir (y nótese ahora la coincidencia con Gaarder), la sorpresa del descubrimiento y del conocimiento es propia de un intelecto vasto (“sólo sé que no sé nada” diría la doctrina socrática) y por tanto, no se puede ser ‘inteligente’ sin, al mismo tiempo, “descubrir al mundo en sus zonas menos advertidas”.<sup>32</sup> Desde esta perspectiva, el supuesto juego de máscaras entre ‘inocencia’ y ‘malicia’ tampoco existe, ambos aspectos serían parte de una misma cosa: el ejercicio intelectual de la mente humana.

---

<sup>29</sup> Raquel Mosqueda, “La poética de la digresión”, texto proporcionado por la autora.

<sup>30</sup> Ana García Bergua, *op. cit.*, p. 18.

<sup>31</sup> Efrén Hernández, “Manejo de aventuras II”, en: *Bosquejos*, p. 54.

<sup>32</sup> Edmundo Valadés, *loc. cit.*

Pero esto se concluye sólo a partir de una cita externa del propio autor, entiéndase, un texto ensayístico que, si bien no deja de ser literario, no nos ilustra todo lo deseable la aplicación de estas consideraciones a su narrativa. Es decir, debemos situarnos en el medio que nos interesa para saber lo propio o incorrecto que resulta aplicar los términos de ‘inocencia’ y ‘malicia’ a los cuentos, personajes y situaciones de Hernández. Y para ello nos serviremos de las observaciones hechas previamente en el caso del absurdo.

Empecemos por considerar el supuesto juego de máscaras que se da entre la inocencia y la malicia en los cuentos de Hernández. En esta concepción se nos presenta a la inocencia como un atributo aparente con la intención de ocultar la verdadera malicia tanto del autor como sus personajes,<sup>33</sup> o bien como la característica de ciertos seres humildes que a ratos desbordan su condición con relámpagos de malicia, pero sin abandonar nunca su inocencia encantadora. Pero a la luz de lo que hemos reflexionado sobre el absurdo, y como se anunciaba al principio de este trabajo, cabe el preguntarse si dicha ‘inocencia’ y dicha ‘malicia’ no le son otorgados por un abuso de nuestra experiencia lectora, más que porque de verdad sean elementos inherentes a los cuentos de Efrén Hernández.

Así como veíamos que la ‘vocación en la rareza’ en Hernández era un efecto de la incompatibilidad de nuestros juicios con las reflexiones manifestadas por sus personajes, igualmente, podrían ser la inocencia y la malicia una interpretación de sus ‘acciones’ a través del velo de nuestra ‘lógica común’ y cotidiana.

---

<sup>33</sup> Como lo hace Novo, según María del Carmen Millán (“Efrén Hernández”, en: *Antología de cuentos mexicanos inolvidables*, p. 106).

Explicándolo mejor (y retomando los dos cuentos que hemos comenzado a analizar) diríamos que las acciones de Serenín o de Juárez son inocentes no por ellas mismas, sino porque participan de ‘lógicas distintas’ a la nuestra: incomprensible una, por ser distinta de la cotidiana (en el caso de Juárez), y atendible la otra, porque sabemos que corresponde a la ‘lógica del amor’ (en el caso de Serenín), sin embargo, ni una ni otra pertenecen a nuestro campo de lo cotidiano.

Es decir, en cada caso, los personajes se mueven, actúan y responden con base en reglas y elementos que les son propios y que no tienen cabida en nuestras concepciones generales. Por tanto, si Juárez ignora la respuesta a “¿Qué cosas son tachas?” y busca salir al paso del asunto exponiéndose a la incomprensión de todos (incluidos nosotros lectores), no lo hace por inocencia sino porque: “[...] yo soy así, me parece natural ser como soy. Para los otros no, para los otros soy extravagante”. [p. 281] Entonces, es sólo a nosotros a quien nos parece inocente (y no a “El Tlacuache” por ejemplo, quien tiene en común con el personaje-narrador el *no ser de este mundo*), y nos lo parece porque su realidad (entiéndase la lógica con que se mueve en esa realidad) no concuerda con la nuestra.

Cosa más o menos semejante sucede con la malicia, misma que, como veíamos con Juárez, se da en el momento en que nuestros propios presupuestos, nuestra realidad compartida, se ven violentados y nos pone ahora a nosotros en la delicada situación en que se encontraba el personaje del cuento apenas un momento antes. Pareciéramos así interpretar que los inocentes fuimos nosotros al reírnos, y con ello, dar pie a que se nos regrese la cortesía, cosa que, más que como inocencia nuestra (que por supuesto lo sería), solemos llamar ‘malicia’ del personaje (como si su verdadera intención fuera ese “reírse

de nosotros” que menciona Castellanos), y que, de ser más afines a su perspectiva, no concebiríamos como tal.

Concluyendo, diríamos que las máscaras de la inocencia y de la malicia nos quedan perfectamente a nosotros lectores, siendo (como sucede con el absurdo) no una característica de los cuentos, sino de la actitud que tomemos frente a aquello que se nos está contando, y de si somos capaces de admitir o no una realidad distinta de la que comúnmente aceptamos. Pero dicha actitud no encuentra su verdadero sustento dentro del texto, sino que se cimenta en la frágil concepción que de nosotros mismos y de lo que nos circunda poseemos.

Esperamos con esto quede más que suficientemente comprobada la ineficacia de usar tales términos, ya que dependen en un alto grado de la participación o no del lector en la perspectiva del personaje, y de sus propias preconcepciones sobre la realidad y el absurdo, y pensemos en sustituirlos por otro tipo de conceptos como el de *capacidad de asombro* (que, de acuerdo a esto, tampoco sería inocencia), siguiendo un poco a Gaarder.

## **1.6.- La coincidencia con lo real**

Nuestras conclusiones hasta ahora son sobre lo arbitrarias que resultan los calificativos más comúnmente empleados al momento de revisar la producción narrativa de Efrén Hernández; que tanto la ‘inocencia’ y la ‘malicia’ como el concepto de lo ‘absurdo’ adolecen de un alto grado de subjetivización, y hacíamos notar que lo que indudablemente existía era la revelación de la fragilidad de nuestros juicios sobre lo real. Pero ante esto cabe preguntarse, ¿qué sucede entonces con la realidad en los cuentos de Efrén Hernández?

Recurramos, entonces, nuevamente a otra cita extraída también de la producción periodístico-ensayística de Hernández, donde podemos ver que aquella guarda una relación más próxima con otro de los conceptos antes mencionados, el de la inteligencia: “La facultad en que más se complace y en que más se reconoce el hombre, es en la inteligencia.// Inteligencia significa ensamble, coincidencia, similitud es, en efecto, la facultad de coincidir con lo que existe (la realidad)”.<sup>34</sup>

En estas líneas, encontramos que, para Efrén Hernández, existe una relación directa entre la ‘inteligencia’ y la percepción del mundo circundante que denominamos ‘realidad’. Otra cita sobre el mismo tema, tal vez nos haga percibir con mayor claridad el asunto. Acerca del objeto, la utilidad, que tiene la inteligencia, Hernández asevera: “Sirve para que podamos distinguir nuestro bien de nuestro mal, lo que nos es propio de lo que nos es ajeno, de manera que podamos ser, tenidas en cuenta nuestras condiciones y nuestras circunstancias, lo menos míseros y tristes que podamos ser”.<sup>35</sup>

De acuerdo con lo anterior, y si ya planteábamos que no debe valorarse la supuesta candidez de sus personajes narrativos como un mero ejercicio infantil, participe de la ignorancia y la fragilidad del intelecto, tampoco deberíamos valorar la postura que éstos toman ante el mundo como aquello “precario que rodea a tantos seres humildes e inocentes [...] la visión de un mundo leve descrito con suave ironía, por quien en lugar de ser atraído por el sonido y la fuerza de la vida, prefirió captar el ángulo cándido que resta entre los seres humanos”<sup>36</sup>, y menos aún extender esta valoración al afirmar que son “personajes que padecen mínimos dramas, pues la vida para ellos es difícil y constante

---

<sup>34</sup> Efrén Hernández, “Una definición de poesía”, en: *Bosquejos*. p. 166.

<sup>35</sup> Efrén Hernández, “Don Juan de las Pitas habla de la humildad”, en: *Bosquejos*. p. 119.

<sup>36</sup> Edmundo Valadés, *loc. cit.*

tropiezo”,<sup>37</sup> ya que, al hacerlo, les estaríamos negando la posesión de ese don tanpreciado que se erige como fundamental en la mentalidad de su autor: el de tener en cuenta sus propias condiciones y circunstancias, la ‘facultad de coincidir’ con la realidad, que es la inteligencia, la cual es incompatible, en este sentido, con la fragilidad del espíritu de la que, pareciese ahora, quisiéramos hacerlos víctimas.

En efecto, para Efrén Hernández parece imposible la coexistencia de un espíritu endeble con un alto intelecto, ya que, en tal circunstancia, éste último sería un desperdicio. Así que, una vez más, incurrimos en un error tal vez debido a nuestras propias concepciones, y con ello corremos el riesgo de interpretar las ‘divagaciones’ o lo ‘humorístico’ de sus personajes como meros actos evasivos de la realidad en que se encuentran.

Ahora bien, hay ciertos pasajes entre los cuentos mismos que parecieran contradecir lo antes dicho. Por citar un ejemplo conocido, para explicar el carácter de Serenín, el narrador se permite introducir una escena propiciada por la presencia ‘insólita’ de un burro ante el zaguán de su vecindad, impidiéndole el paso, ya que: “Serenín no encontró en todo su pecho corazón suficiente para atreverse a pasar cerca del burro, o espantarlo, y se quedó allá, temblando, adentro, y no salió sino hasta cuando se le ocurrió llamar a otro de sus amigos por teléfono, que, por amor de Dios, viniera y le ayudara a espantarlo”. [p. 358]

Quizá podríamos considerar esa ‘falta de corazón’ de Serenín, precisamente como una precariedad ante la vida, y su enfrentamiento con el burro verlo como aquel mínimo drama cotidiano en su existencia. Sin embargo, sería preciso parar mientes en aquel otro pasaje en que el narrador contrasta la ‘condición’ de Serenín con su ‘circunstancia’, es

---

<sup>37</sup> *Ídem.*

decir, opone al carácter ‘flaco’ de Serenín el estado ruinoso de la vecindad en la que vive, a punto del derrumbe, colocando a cada uno de ellos en extremos que, de común, son incompatibles entre sí, pero que, a pesar de ello, los encontramos en un equilibrio que nos parecería incongruente si no supiéramos que:

Serenín se encuentra enamorado.

Claridad, congruencia, orden, entendimiento bueno, concertación, realismo, verosimilitud y, en suma, todo cuanto veníamos persiguiendo, echado tan de menos, se han logrado de golpe. [...] Ya ahora, el Serenín del cuento, adentro de esta casa, no es a nuestros ojos un desbarajuste [...]. Y no hemos dicho mucho, solamente hemos dicho que Serenín se encuentra enamorado. [pp. 361-362]

Dicho con otras palabras (pero propias del mismo autor), lo que sucede es que Serenín tiene la *facultad de coincidir con la realidad que lo circunda* (la de la vecindad en la que vive) y la ejerce, pues a pesar de presentarse en un principio como un “desbarajuste”, es capaz de distinguir su bien de su mal y (teniendo en cuenta sus condiciones y circunstancias) de ser lo menos mísero y triste que pudiera ser, porque, en efecto, hay que recordarlo, el amor de Serenín es un amor correspondido; es gracias a ello que puede llegar a la conclusión de que “el tomate, el polvo, el cuerpo, el alma, la ventana, etcétera..., *todo cuanto existe*, y el cielo, son lo mismo”, [p. 377. El subrayado es mío] y junto a todo, él mismo, Serenín; ¿de qué forma más directa podríamos encontrar esa coincidencia de Serenín con su realidad?

Y si acaso surgiera la duda o una objeción tal como decir que no es en realidad la inteligencia sino el absurdo del amor lo que lleva a Serenín a coincidir con su realidad circundante, podemos responder señalando que la coincidencia no se da por el amor en sí, ya que de ser éste, por ejemplo, un amor no correspondido, la misma tradición que nos

hace comprender el ahínco de Serenín, nos llevaría al extremo opuesto de planteárnoslo como la ‘enajenación’ con esa realidad.

Tal vez podría haber aquí otra interpretación de lo dicho por Valadés, en la que asumiéramos que es precisamente por la inteligencia con que perciben el mundo por lo que sus personajes parecieran vivir en la precariedad, en el ‘ángulo cándido de la existencia’ y no en la ‘fuerza de la vida’, ya que una mente torpe sería incapaz de observar el enorme abismo que significa estar en el mundo; sin embargo, esto, nos parece, es la sombra de una herencia cultural que llega hasta nosotros desde el Romanticismo, y de un Romanticismo mal comprendido, donde el artista y la poesía son *Las flores del mal* de este hastiado mundo, y por tanto padecer la vida es el destino de toda alma sensible e inteligente. No obstante, podremos objetar que, en tal caso, el espíritu sensible e inteligente no está coincidiendo con lo que existe (la realidad), sino que se evade de ella, cosa contraria a lo que hace Serenín, puesto que, a pesar de verse embebido en la figura de su amada, no se olvida de su propia seguridad al moverse en un sitio tan propenso al derrumbe como es su cuarto; es decir, el amor de Serenín es un amor ‘sano’, inteligente.

Sírvanos lo antes dicho para constatar que, en el caso de Hernández, el concepto de inteligencia va muy ligado al de realidad, y que para alguien que afirma ser aquella la ‘capacidad de coincidir con lo que existe’ y ‘la facultad en que más se complace y en que más se reconoce el hombre’ sería contradictorio ser al mismo tiempo aquel quien, “en lugar de ser atraído por el sonido y la fuerza de la vida, prefirió captar el ángulo cándido

que resta entre los seres humanos”,<sup>38</sup> por el grado de separación que esto último parece implicar con la vida misma.

Por lo antes dicho, esperamos resulte bastante claro que Hernández no es un evasivista de su realidad y sus circunstancias; Hernández es más bien (y a esto queríamos llegar) un *revelador de la realidad*: Tanto Efrén Hernández como sus personajes *conocen* matices insólitos de la realidad, y establecen *vías alternas* de integración con ella, siendo sus cuentos el mapa del trayecto que sigue para ello.

Sin embargo, aquí es justo indicar que también la mayor parte de la crítica llega, de una u otra forma, a esta conclusión y, por lo tanto, no estamos postulando nada nuevo. Citemos, para ejemplificar a Alejandro Toledo, quien señala:

Distraerse implica volverse hacia otra parte, dejar que la memoria vague o simplemente cerrar los párpados para que la lógica temporal se interrumpa por segundos... Es, también, una renuncia a lo “normal”. En Efrén Hernández la distracción crea nuevas formas de observar la realidad pues la desajusta de tal modo que ésta se convierte, recompuesta por estos seres imaginativos [los personajes de Hernández], en un umbral hacia lo profundo.<sup>39</sup>

Y como Toledo, Chumacero, García Bergua, Novo, etc., parecen apuntar hacia lo mismo.

Además, ya nos hemos cansado de decir que la crítica atenta, apenas se atreve a ver al absurdo o lo raro que hay en la narrativa de Efrén Hernández como verdadero absurdo, y prefieren catalogarlo como una especie de reacción inmediata de parte de aquellos que *no alcanzan a profundizar* en el ‘verdadero’ mensaje o intención de su autor. Por tanto, las observaciones que aquí le hemos dedicado al asunto se deben considerar adecuadas para dejar en claro que en eso coincidimos con los artículos críticos

---

<sup>38</sup> *Ídem.*

<sup>39</sup> Alejandro Toledo, *op. cit.*, p. 15.

que han sido consultados para este trabajo. La diferencia estriba en los medios que hemos utilizado para ello. Sin embargo, aún hay más, y es que esa misma visión parece apuntar a que, dentro de la obra de Hernández, el mundo es un enorme espejismo donde las cosas son ‘moldes vacíos’ que vamos llenando de significados, sin que ninguna acepción (tal cosa pareciera significar la ignorancia de Juárez) sea la verdadera.

No obstante, esto último, a nuestro ver, encierra objeciones muy serias a la hora de aceptarlo tal y como se nos presenta, sin encontrarlo, al mismo tiempo, como una inconsistencia y, posiblemente, como un obstáculo muy grande al momento de tratar de acercarnos a la ‘virtud’ de la obra literaria propia a Efrén Hernández. Una de ellas, y no la menos importante, nos la da la misma postura estética de éste, y es que podría suceder que, a partir de ella, se extrajeran conclusiones confusas y contradictorias con lo que hasta ahora se ha planteado.

### **1.7.- ¿Hechos o palabras? La contradicción como problema de fondo**

Para empezar a dilucidar este problema, dejémosnos ilustrar por la doctora Lourdes Franco, quien nos hace ver que Hernández:

Como narrador, toca los polos opuestos: puede mantenerse dentro de los cánones de la narrativa realista y nacionalista presentando un México revolucionario y posrevolucionario. [...] Pero puede también entrar en el ámbito de una literatura que calificó después [...] de absurda y falaz, una literatura de corte surrealista y plenamente vanguardista; el ejemplo clásico sería la que es quizá la mejor de sus narraciones: «Cerrazón sobre Nicomaco».<sup>40</sup>

Claro que, por ser la intención de la autora el definir las líneas generales de sus ensayos, y no de su narrativa, no ahonda en el asunto. Sin embargo, el hecho de que aparezca este señalamiento, puede ser sintomático.

---

<sup>40</sup> Lourdes Franco, *op. cit.*, p. 12.

A las palabras de la doctora Franco podríamos agregar que Hernández no sólo parece tocar los polos opuestos de una narración a otra, sino que, en muchos casos, nos encontramos ambas en una misma narración, como en su única novela *La paloma, el sótano y la torre* (con el cual la misma Lourdes Franco ejemplifica los “cánones de la narrativa realista” que atisba en la prosa de Efrén Hernández), donde ya el simple hecho de introducir un “Semifinal” [p. 226] rompe un poco con ese corte tradicionalista, y entra mejor en la perspectiva de un final abierto de la literatura posterior.

Pero no sólo en ello se ve el polo opuesto al que también llega. En ese mismo capítulo, al momento de describir la soledad que embargaba a Catito (personaje y narrador de la novela) por la partida de Juana Andrea (de quien se ha enamorado), y haciendo alusión a una mancha en su vestido de novia que él le ha cepillado, dice:

Quedé solo de todo lo de ella. Hasta su mancha, alzándose del suelo, había partido aleteando torpemente como una Mariposa cegatona que no encuentra el camino.  
[...]  
De pronto, desvelado, enrojecido como la mirada de unos ojos irritados por el insomnio, entró en el aposento un nocturno haz de luz que venía de muy lejos.  
(p. 229)

Ciertamente, estos dos párrafos parecen un claro ejemplo de ese ‘otro polo’ que toca su narrativa, y que lleva a la doctora Lourdes Franco a afirmar que las obras de Hernández “son modelo y principio de una modernidad que tiene en él a un maestro”.<sup>41</sup>

Ahora bien, ¿cómo habría que interpretar esto, a la luz de esa “calificación” (o mejor dicho, “descalificación”) como de absurda y falaz que Hernández hacía en contra de la literatura que, siendo su coetánea, pasaba por moderna en su tiempo? Pareciera que aquí se nos plantea una fuerte contradicción de fondo entre la postura literaria de Efrén

---

<sup>41</sup> *Ídem.*

Hernández y su labor creadora, y el entenderlo nos serviría, por una parte, para extremar las precauciones tomadas y así *evitar confundir su persona con su literatura* al momento de intentar aproximarse con una mirada crítica hacia esta última.

Pero por otra parte, el problema aquí resulta mucho mayor, pues corresponde a un aspecto que, por sí mismo, resulta lícito considerar al momento de abordar la obra de un artista, y este es el de sus concepciones estéticas, sus simpatías y diferencias que, como individuo, asume dentro de su ámbito creativo, caso concreto de un escritor, su ‘poética’.

Al respecto, la doctora Lourdes Franco afirma:

[...] se explica que Efrén Hernández no pueda concebir un arte que sea producto de un desquiciamiento del orden natural y armónico que gobierna al universo [...] lucha contra lo que él considera la insensatez de proponer el absurdo como eje constitutivo del arte nuevo. Defiende el carácter profundamente humano de la poesía; como tal perteneciente al universo; y como universal, inscrita en una lógica irrefutable.<sup>42</sup>

Esto (y sobre todo, lo último) parece venir a chocar de lleno con una gran parte de lo que aquí se ha planteado (verbigracia, hablar de la realidad como de un ‘molde vacío’, a llenar con significados y sin verdades absolutas), y no sólo aquí, sino en muchos otros lugares donde se afirma que: “Probablemente se puedan hallar coincidencias entre Efrén Hernández, Ionesco y Kafka en la ruptura de la comunicación con el mundo exterior”;<sup>43</sup> o que: “[el personaje tipo de Hernández] está poseído por ciertas ideas poéticas sobre el mundo[...], lo cual hace que muchas veces no repare o no quiera reparar en la realidad práctica a la que no pertenece y en cuya lógica no puede hacer nada”;<sup>44</sup> aunque

---

<sup>42</sup> Lourdes Franco, *op. cit.*, p. 20.

<sup>43</sup> María del Carmen Millán, *op. cit.*, p. 107. Es de notar la asociación precisamente con Ionesco, quien: “se caracteriza por un hábil juego escénico en conexión con un diálogo descoyuntado que expresa grotescamente la situación absurda del hombre contemporáneo”, según se lee en el volumen *Movimientos Literarios de Vanguardia*, de la *Biblioteca Salvat de grandes temas*. p. 8.

<sup>44</sup> Ana García Bergua, *op. cit.*, p. 15.

inmediatamente adelante se haga notar que “[...] la incoherencia resulta sólo aparente. Una lógica imperceptible sustenta los castillos de naipes de su imaginación”,<sup>45</sup> o que, aunque “se da cuenta de la realidad de las cosas, [...] parece decirnos, de nuevo, que eso no es lo que importa”.<sup>46</sup>

Sin embargo, sea por lo someras que resultan estas observaciones, o porque de verdad, y por nuestra propia lectura, nos es imposible creer en ellas, nos puede quedar, después de todo, un sabor de insatisfacción ante semejante contradicción entre el pensamiento del hombre y su obra, pues ésta y no otra parece ser la situación que se nos revela al momento de comparar la poética de Hernández, extraída de su producción periodística, con sus cuentos de “corte surrealista y plenamente vanguardista”,<sup>47</sup> calificativos que parecen venir muy a cuento en momentos de su narrativa tales como el final de “Santa Teresa”, donde leemos: “Pero ella estaba pensando en una golondrina que dio un tope contra un campanario y se quebró”. [p. 289]

Entonces, tendremos que encontrar una explicación para tratar de conciliar afirmaciones como: “Es más digno de encomio aquel que afirma: no he encontrado base, que el que a fuerza de prodigios de simulación y artificiosos equilibrios ofrece, como bueno, un sistema sin esa base”,<sup>48</sup> o “[los valores] gobiernan al artista [...]Por ende, el más poderoso de los genios así, podrá subordinar los valores como, pongamos por caso, peinar una rana con una máquina de escribir”,<sup>49</sup> o una más, como aquella que dice:

Un pintor puede pensar la cosa que quiera, y pintarla tal y como él quiera [...]; pero sólo valdrá en la medida en que determine relaciones, establezca armonía, estatuya equilibrios.

---

<sup>45</sup> María del Carmen Millán, *loc. cit.*

<sup>46</sup> Ana García Bergua, *loc. cit.*

<sup>47</sup> *Ídem.*

<sup>48</sup> Efrén Hernández, *Bosquejos*, “Manejo de aventuras” *op. cit.*, p. 45.

<sup>49</sup> *Ibíd.*, p. 68.

Ahora que, parar un caballo sobre un huevo frito y ponerle en los ojos dos puños de violetas, también puede; pero va a ser difícil, que sea por razón de estas dislocaciones precisamente, por lo que llegue a elevarse por sobre todos aquellos que [...] se limiten a poner violetas en los búcaros, los huevos fritos en la sartén, o los caballos en sus establos o junto a las carretas.<sup>50</sup>

Conciliar todo ello, decimos, con ciertas características (que podríamos distinguir como contrarias o contrastantes) propias a su literatura.

Y por esto, nos podemos llegar a preguntar si no sería un riesgo muy alto el que Efrén Hernández asumiera al criticar el famoso “nocturno” de Villaurrutia<sup>51</sup> (al cual, por ejemplo, no se puede sostener que no “determine relaciones, establezca armonía, estatuya equilibrios”, los cuales simplemente ya aparecen desde el nivel fonético en el fragmento que él cita), señalándolo como lo indeseable en literatura, y que, por fortuna, ha quedado superado; un gran riesgo, decimos, porque mecanismos similares, como hemos visto, aparecen en sus propias creaciones.

Para explicar esto tendríamos que, o aceptar que Hernández era un ser incongruente y algo (si no bastante) rencoroso como para dirigir críticas, por meras cuestiones personales, hacia aquello que él mismo practica, o pensar que algo en su obra habrá que sustente su pensamiento y lo hiciera sentirse seguro del valor de su propia creación literaria.

Por referencias externas, hay argumentos suficientes para ambas posturas: para la incongruencia y el rencor, las múltiples aseveraciones que sobre él se hacen describiéndolo como alguien que “se sintió siempre injustamente valorado”, así como aquella humildad que le es adjudicada sobre su propia obra (síntoma, tal vez de una

---

<sup>50</sup> *Ídem.*, y como éstas, muchas más que se pueden encontrar, implícita o explícitamente, en sus textos ensayísticos.

<sup>51</sup> “Y mi voz, que madura/ y mi voz quema dura/ y mi bosque madura” (“Nocturno en que nada se oye” citado por Efrén Hernández. *Ibíd.*, p. 69).

verdadera convicción al respecto);<sup>52</sup> y para la seguridad por su propia labor literaria, la gran estima que llegó a tener entre sus coetáneos y su breve pero continua dedicación al asunto (de narrar).

Además, se da la circunstancia de que algunas de sus narraciones aparecieron (si bien en distintos tiempos) en los mismos lugares en que se publicaron sus ensayos, y esto se podría interpretar como un argumento a favor de ambas posturas: la primera, porque resalta aún más la ‘inexplicable’ osadía de exponer a un mismo público sus ideas ‘tradicionalistas’ sobre el arte, ejemplificadas con textos de ‘una modernidad que tiene en él a un maestro’, y la segunda, porque esa osadía puede deberse a que, en efecto, se sabía congruente consigo mismo en su labor literaria, aunque al gran público esto no se le revelase con claridad.

Por último, cabría reflexionar sobre la respuesta que nos proporciona la doctora Franco, quien considera que: “habría que detenerse más en la naturaleza de lo onírico de sus cuentos para resolver mejor la discrepancia”.<sup>53</sup> Así, a partir de una cita extraída de los ensayos que prologa, llega a la conclusión de que:

Al surrealismo lo identifica más con el absurdo de una mente extraviada en la enajenación de un mal social que con los procesos oníricos [por él descritos], por lo que la similitud entre su narrativa y las corrientes de vanguardia la percibimos nosotros en la medida en que englobamos los mecanismos del inconsciente dentro de los parámetros de una nueva estética presidida por la ruptura con la realidad tangible e inmediata en busca de nuevas formas de asociación. Efrén Hernández, sin embargo, no percibe esta semejanza, porque él no se concibe abandonado a las veleidades del absurdo, sino, por el contrario, al servicio siempre de un pensamiento organizado capaz de buscar aun detrás de la línea de vigilia esos jirones de su propio ser que se desdibujan en los sueños.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Lourdes Franco, *op. cit.*, p. 15 (Cfr., además, los artículos citados por la compiladora en la “Bibliohemerografía” correspondiente a su estudio).

<sup>53</sup> Lourdes Franco, *op. cit.* p. 25.

<sup>54</sup> *Ibíd.*, p. 25-26.

Es de notar cómo, en este punto, la Dra. Franco atribuye la contradicción a la percepción de los lectores, de acuerdo a su experiencia como tales, y no al propio Hernández, en una valoración similar a la que aquí hemos planteado sobre la malicia y la inocencia.

Sin embargo, creemos que ésta es sólo una verdad a medias ya que aquí únicamente se repara en el aspecto onírico que se encuentra presente en algunos momentos de su narrativa breve, o bien, se entiende que todos sus cuentos describen circunstancias ‘casi como en sueño’, y no creemos que sea del todo así; aunque, en definitiva, sí nos adherimos por completo a su opinión sobre las “veleidades del absurdo” de las cuales no participa Hernández.

¿Cómo debemos encajar las piezas de este rompecabezas de modo que al final nos resulte una imagen completa y coherente, como quizá lo pediría el propio Efrén Hernández? Ésta sería, en verdad, la pregunta principal a responder en este estudio, y a la que pensamos dedicar todo nuestro esfuerzo, y no porque sólo queramos perdernos en “curiosas divagaciones” sobre el asunto, sino porque creemos que dicha contradicción no existe tal cual, a pesar de todo lo apabullante que se nos presenta lo evidente.

Ya ello nos dedicaremos abundantemente en el siguiente capítulo, analizando, sobre todo, la relación que hay entre Efrén Hernández con la modernidad de la que es maestro, partiendo un tanto desde la postura estética del romanticismo, y desvinculándolo nuevamente de aquello que no se ancla de manera directa con su obra (como las vanguardias, el modernismo, o el propio romanticismo).

Mas no podemos abandonar completamente el asunto sin hacer patente cuál es el fin último de nuestras intenciones. Y sobre esto último quizá nos falte profundizar un poco más.

### **1.8.- Para empezar el viaje**

Decíamos, pues, que lo que aquí nos interesa no es hacer una ‘apología de Hernández’ sobre una supuesta incongruencia entre palabra y obra de su parte, sino demostrar que esa congruencia existe de por sí, y, una vez logrado, tratar de definir las interesantes conclusiones a las que esto nos remite, esperando que ello ayude a enriquecer aún más la experiencia literaria de todo aquel que se aproxime a su obra.

Para ello, es importante insistir en que esto último ha sido ya indicado, de uno u otro modo, por diversos críticos; sin embargo, creemos que, o no profundizaban más en el asunto, o bien lo hacían siguiendo premisas falsas como las de la malicia e inocencia, o guiaban en exceso su atención hacia aquello que, en nuestra opinión, sólo es accesorio. Pero no por ello queremos demeritar la labor que hasta ahora se ha hecho, ya que razón no le falta a ninguno (o casi ninguno) de los críticos con los que aquí hemos dialogado.

No obstante, creemos que, por varios de los puntos que hemos tratado a lo largo de este capítulo, queda claro que en la mayoría ha faltado la intención (no la capacidad) de empatar las declaraciones estéticas, las afinidades y antipatías literarias del autor, con su propia obra; y aunque han llegado, cada cual su sendero, al mismo término que hemos llegado aquí, no obstante, con ello (repitémoslo hasta el agotamiento) sólo se cumple una parte del complejo proceso al que da luz la obra de Hernández.

Digámoslo a modo de metáfora: con la mayoría de las anotaciones que aquí hemos hecho, sólo cubrimos medio camino del viaje que nos propone con cada uno de sus cuentos, llegamos sólo a la mitad, aunque con atisbos del paisaje que nos aguarda más adelante, del cual, sin embargo, nos ‘sustraemos’.

Y esto está bien, porque hay que reconocer que esta parte del trayecto es plácida en sí, por la imaginación con que está desenvuelto, porque es en ella donde encontramos ese “universo oscilante que va de la mera malicia al esplendor franco de lo poético [...y que nos] suelen descubrir en la palpitación de lo nimio, en la pequeñez de la vida cotidiana, el temblor de la existencia”.<sup>55</sup> Sin embargo, esto cobrará un mayor sentido y ganará en profundidad cuando aceptemos que después de eso hay que seguir andando sobre el camino mostrado, aunque (y tal vez en esto también se ha querido ver malicia) ahora ‘Tachas’ deje a nuestra consideración el proseguir o no el viaje, por nuestros propios medios, por nuestra propia inteligencia, por nuestra propia *capacidad de coincidir con lo real*; y tal vez esto lo haga como lo haría el mejor de nuestros amigos: con la absoluta confianza de que esto va a ser así, y que vamos a salir de la empresa con éxito.

---

<sup>55</sup> Alí Chumacero, *loc. cit.* (de donde hay que eliminar la ‘malicia’ y sustituirla por inteligencia).

## CAPÍTULO SEGUNDO: LA DEGRADACIÓN DE LO REAL

### LA AVENTURA QUIJOTESCA DE LOS PAJARITOS DORMIDOS

#### 2.1.- Modernidad y vanguardia en Efrén Hernández

Resumiendo el capítulo anterior, diremos que parece presentarse un problema de discordancia cuando tratamos la obra de Efrén Hernández a la luz de sus propias ideas estéticas, ya que, si bien, lo más común es atribuirle a su narrativa una especie de “atentado” contra la realidad que implica “una renuncia a lo normal” como método de entrada a “lo profundo”,<sup>56</sup> sus concepciones estéticas parecen apuntar al lado contrario, donde “el principio rector de todas las realidades humanas está dado por los planos ideales inamovibles y eternos”.<sup>57</sup>

También nos hemos declarado, en el capítulo precedente, partidarios de la no contradicción entre ambas posturas, y con ello de que no son dos posturas, sino la misma; aunque no por esto deberíamos observarlas como teoría y práctica, sino, más bien, como la ejecución coherente de las ideas en los actos realizados. En otras palabras, no sería prudente afirmar que Efrén Hernández escribiera sus cuentos para darle cabida a una concepción estética previamente teorizada, ni habría que ver sus opiniones estéticas como los postulados propios de un ‘manifiesto’; sino que, simplemente ambos, son producto de un intelecto en constante trabajo, y se enmarcan en concepciones más generales sobre el arte y la condición humana misma.

Al respecto, la doctora Lourdes Franco nos dice: “Todo texto suyo implica una selección de base que da prioridad a aquellos materiales cuyo contenido refleje, más que

---

<sup>56</sup> Alejandro Toledo, *loc. cit.*

<sup>57</sup> Lourdes Franco, *op. cit.*, p. 16.

la excelencia literaria, la capacidad sensible de comunicar una verdad”.<sup>58</sup> Por lo anterior se puede inferir que, dentro de las concepciones de Hernández, sobre el plano “estético” se encuentra un plano “ético” u “ontológico”, que rige a aquél al momento de hacer una valoración al respecto. Sin embargo, no es nuestra intención explayarnos en las concepciones filosóficas de Hernández, sino, solamente apuntar aquello que nos ayude a comprender un poco más su postura estética y su poética, propiamente dicha, aplicada a su labor literaria.

Quizá el texto más propicio para acercarnos a ello sería el breve ensayo “Una definición de poesía”,<sup>59</sup> el cual comienza precisamente con una reflexión, a propósito del “ser” y el “no ser”, sobre “la forma de existencia de una categoría existencial”.<sup>60</sup> Aquí es notoriamente claro el plano ontológico que Hernández coloca antes y por encima del plano estético; sin embargo, lo que queremos resaltar es, sobre todo, la relación que establece entre el arte y los valores al momento de afirmar que: “El arte es la función expresiva de los valores; que valen en tanto que pueden ser objeto de contemplación.// Lo falso en arte es la expresión quimérica, lo que es solamente quimera de expresión, lo que no expresa, lo que no contiene”.<sup>61</sup>

Lo interesante aquí es notar cómo relaciona los conceptos de “valor” y “falsedad” con el arte, aspectos ambos que, desde el romanticismo, iban separándose entre sí, y que llegaban a su máxima escisión con los movimientos literarios, y artísticos en general, de vanguardia en el siglo XX, muchos de ellos (en Latinoamérica por lo menos) contemporáneos a su primera producción cuentística.

---

<sup>58</sup> *Ibíd.*, p. 14.

<sup>59</sup> En *Bosquejos.*, pp. 165-169.

<sup>60</sup> *Ibíd.*, p. 165.

<sup>61</sup> *Ibíd.*, p. 168.

Al respecto, Hugo Verani nos dice: “[Las vanguardias] Son los comienzos de un hondo cuestionamiento de valores heredados y de una insurgencia contra una cultura anquilosada”;<sup>62</sup> por su parte, Mario de Micheli profundiza al respecto cuando apunta que:

Los primeros románticos ya habían llevado adelante la polémica contra el «burgués», pero a menudo se trataba más de una actitud que de una convicción radical. Ahora [...] [con las vanguardias] el rechazo del «mundo burgués» se vuelve un hecho concreto: es el rechazo de una sociedad, de unas costumbres, de una moral y de un modo de vida.<sup>63</sup>

Y más adelante: “En los primeros años del siglo tal repulsión se fue haciendo cada vez más radical, involucrando en el rechazo incluso muchos aspectos culturales que la historia precedente había fructuosamente creado”.<sup>64</sup>

Bajo estas concepciones, es posible afirmar que la postura estética de Hernández se aleja totalmente de lo que podríamos llamar “la vanguardia literaria” del siglo XX. Sin embargo, si hay una característica que englobe en una comunidad a los distintos movimientos de vanguardia, ésta es precisamente la de la pluralidad, es decir, no hay una sino múltiples vanguardias, e incluso algunas que se contraponen entre sí, sin dejar de ser, por eso, vanguardistas.

Sobre ello, Gilberto Mendoça Teles explica:

Por lo que se refiere a sus repercusiones en América, esos movimientos pueden ser agrupados en dos frentes opuestos [...] Si el futurismo y el dadaísmo representaban el lado más radical y «destrutivo» de los nuevos procesos literarios, el expresionismo, el cubismo, el *esprit nouveau* y el surrealismo, pueden ser entendidos como ordenadores de una nueva realidad, percibida a través del proceso general de destrucción.<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, p. 9.

<sup>63</sup> Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, p. 50.

<sup>64</sup> *Ídem.* p. 64.

<sup>65</sup> Gilberto Mendoça Teles, *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos*, p. 13.

Y ya que de América se habla, habría que considerar el contexto específico de la literatura mexicana en la época de Hernández. Sobre esto, y sobre algunos aspectos políticos y sociales de la época, se encarga ampliamente Jairo Castillo Díaz en su estudio que versa sobre la cuentística de Efrén Hernández,<sup>66</sup> por tanto aquí nos limitaremos a señalar que en México, más que el espíritu vanguardista, pesaban (sin que de ningún modo fuesen las únicas) la tradición realista y de la “narrativa de la Revolución”, sobre todo esta última, que alcanzó a autores tan posteriores como Carlos Fuentes y, en ciertos aspectos, Juan Rulfo.

El “espíritu renovador” de las vanguardias se daba principalmente en el grupo de “los Contemporáneos”, mismo que, curiosamente, fue el blanco más recurrente de los ataques “estéticos” de Hernández. Sin embargo, ya se veía que, en algunas partes de su obra, pareciera participar de ese mismo “rechazo” que alentaba a todas las vanguardias y del “espíritu nuevo” de quienes podríamos llamar sus “antagonistas estéticos”. Presentándose así una fuerte contradicción entre palabra y obra en nuestro autor.

Pero con una mirada más atenta, quizá podamos dilucidar la diferencia sustancial entre la obra de Efrén Hernández y la ‘vanguardia’ o ‘modernidad’ literaria de su tiempo, esto, haciendo constar que, a nuestro modo de ver, de lo primero no participa, y de lo segundo, lo hace, pero no bajo los tópicos que se han querido ver en su obra. Empecemos viendo la divergencia con la primera.

## **2.2.- Hernández vs. Las vanguardias**

Unas cuantas líneas más arriba mencionamos que, de acuerdo con Lourdes Franco, la aparente “similitud” entre su narrativa y los movimientos de vanguardia se debía más a

---

<sup>66</sup> Jairo Castillo Díaz. *Una aproximación a la cuentística de Efrén Hernández*, p. 12.

nuestra “educación” como lectores, acostumbrados a percibir ciertos procesos literarios como una ruptura con “la Realidad”, mas aquí sería necesario preguntarnos: ¿de la ruptura con qué realidad se trata?

Ya los señalamientos de Verani, M. de Micheli y Mendoça Teles nos ponen sobre aviso al respecto, haciendo patente que ese rechazo se efectúa principalmente contra la cultura anquilosada del “mundo burgués”, siguiendo las directrices iniciadas desde el romanticismo. Esas directrices se enfocaban en ir contra el “espíritu ilustrado” y “positivista” de la Europa del siglo XVIII.

Seguimos a Micheli cuando dice: “[...] el positivismo pareció ser el antídoto general contra la crisis que se había producido en el cuerpo social de Europa [...] Se trataba de una doctrina de orden, que daba un tinte de espiritual entusiasmo a la sociedad burguesa en su fase de prepotente desarrollo económico”,<sup>67</sup> y en otra parte:

El arte oficial burgués nace y se consolida cuando la burguesía, una vez conquistado el poder, se prepara a defenderlo [...] El arte oficial, pues, aun manteniendo a menudo una apariencia realista, no podía ser más que antirrealista o pseudorealista, [...] sólo tenía una función apologética y celebrativa; cubría con un velo de agradable hipocresía las cosas desagradables y tendía a dilatar la ilusión de las pasadas virtudes cuando ya habían sido sustituidas por vicios profundos.<sup>68</sup>

Específicamente, estos son los valores heredados, la cultura anquilosada, la sociedad, costumbres, moral y modo de vida, contra los que reaccionaron las vanguardias: los valores del mundo burgués surgidos del espíritu positivista del siglo XVIII.

Ahora bien, queda claro que cuando Efrén Hernández habla de valores en el arte o cuando se manifiesta a favor de una ética precisa, en ningún caso se refiere a los valores y

---

<sup>67</sup> Micheli, *op. cit.*, p. 71.

<sup>68</sup> *Ibíd.*, p. 49.

la ética de dicho mundo; es decir, no habría que ver sus ataques en contra del surrealismo y los Contemporáneos como ‘acciones reaccionarias’ para defender los valores y la cultura de un mundo en decadencia, es incluso probable que el mismo Efrén Hernández, como individuo, sintiera ese mismo rechazo por las formas y costumbres de la burguesía y del discurso oficial elaborado por ésta para consolidar su poder.

Jairo Castillo, de hecho, centra su interpretación de la cuentística de Efrén Hernández en este punto y nos dice:

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 [...], la ficción de Hernández crea un segundo lenguaje [...], y con ello, [...] crea al mismo tiempo un nuevo orden (literario), sobre el cual [...] puede fundamentar su apertura frente al discurso oficial.<sup>69</sup>

En otras palabras, la narrativa de Hernández busca también proponer una alternativa frente al “discurso oficial” de la literatura y de la situación socio-política de su tiempo. Comienza a aclararse el asunto y podemos ver ahora que el oponerse a los movimientos de vanguardia no implica necesariamente simpatizar con el discurso oficial ni con los valores y la cultura, ya en declive, que lo sustentan.

Visto así, la idea de la contradicción comienza a resquebrajarse, puesto que no hay una oposición directa entre sus concepciones estéticas y su labor propiamente literaria, ya que los valores universales y la lógica irrefutable que postula en su poética no son los valores ni la lógica que rigen a la sociedad que le toca vivir.

Esto puede ser aceptado, a estas alturas, sin muchas reservas, máxime recordando las primeras consideraciones que hicimos con respecto a la realidad y el absurdo en el capítulo primero. Allí señalábamos que, en varias de sus narraciones, ambos eran piezas

---

<sup>69</sup> Jairo Castillo Díaz, *op. cit.*, pp. 61-62.

intercambiables del mismo rompecabezas; pues bien, nos referíamos a *la realidad cotidiana de principios del siglo XX y al absurdo que ésta genera con sus concepciones*, en ningún momento nos referíamos a una realidad universal, valedera para cada aspecto de la naturaleza y para toda entidad existente dentro de ella. Es preciso mantener esto en mente al momento de abordar la obra de Hernández, y para los asuntos subsecuentes que trataremos en este trabajo.

Mientras, continuando con las relaciones que se establecen entre vanguardia, por un lado, modernidad, por el otro, y la narrativa de Efrén Hernández, diremos que *la modernidad* en éste se encuentra precisamente en el *rechazo al discurso oficial de su época*, pero no por ello se le debe considerar como un autor vanguardista, ya que sus fines son distintos: Hernández no participa de ese lado “radical y «destructivo» de los nuevos procesos literarios”<sup>70</sup> ni del reordenamiento de “una nueva realidad, percibida a través del proceso general de destrucción”,<sup>71</sup> presentes en la vanguardia literaria.

Es justo aquí donde debemos ubicar la discrepancia entre la concepción literaria de Hernández y la de los vanguardistas. Para éstos, cualquier “realidad” que se oponga a los valores establecidos, a la “realidad oficial”, es una realidad como tal, a pesar de (e incluso, sobre todo por) la ruptura con la “realidad tangible”: cualquier forma de asociación entre los componentes del mundo es, pues, una “realidad” con validez; pero con Hernández no sucede así.

Para él, como veremos más adelante, es impensable la existencia de una multiplicidad de realidades (ismos), la verdad es una sola, la lógica existe y rige todo cuanto se mueve en la realidad. Mientras para la vanguardia, la “destrucción” por sí

---

<sup>70</sup> Gilberto Mendonça Teles, *loc. cit.*

<sup>71</sup> *Ídem.*

misma genera una realidad, para Efrén Hernández es “absurdo” concebir una realidad desmembrada. Es por ello que los postulados vanguardistas no tienen cabida en la consideración estética de Hernández.

Esto se puede notar claramente en su ensayo “Sobre lo humano en la poesía” donde, a propósito de la obra y la persona de Guzmán Araujo, dice:

[...] Al estridentismo, lo tomó, lo examinó, lo ejercitó, y le dijo: Tu nombre no es para mi oído, con mis días de estudiante acabó mi condición de relajiento, y tu libertinaje no es más que garabato sin relación alguna con la libertad. Al surrealismo: Te condeno por la desmesura de tu nombre, de hoy en más te conocerán por embriogenismo, tus partos son abortos prematuros; cambia de nombre y aprende a esperar la sazón; quizá algún día tus fetos se organicen.

Al dadaísmo: Como Demóstenes, ve a la orilla del mar, pon piedras en tu boca, y ven el día en que hayas sanado de tu tartamudez. Al simbolismo: acepto, como dices, que todo símbolo está cargado de significaciones; pero oscuras, y pierde su poder en cuanto sus contenidos se declaran. Además, los símbolos auténticos son pocos, y los individuales sólo son eficaces sobre un ser, y los colectivos no pueden ser constelados sino por la colectividad.<sup>72</sup>

Esperamos que la extensa cita sirva para ver que la objeción que Hernández hace a los movimientos de vanguardia se da porque no ve en ellos una verdadera intención de conectarse con lo absoluto, sino que se le aparecen como meros ejercicios balbuceantes, que no hacen sino perpetrar la confusión que el discurso oficial ha instaurado en la sociedad que le tocó vivir (así como hasta ahora, y quizá, del mismo modo que en todos los tiempos).

Para concluir con el asunto, baste decir que, en aquel sentido, *las vanguardias literarias tenían, para Hernández, su defecto en ser ejercicios inacabados del pensamiento*. Frente a ello, lo que propone es precisamente “un nuevo lenguaje, un discurso plurisignificativo”, como apunta Jairo Castillo, pero no centrado en la

---

<sup>72</sup> *Bosquejos*, pp. 37 y 38.

desmembración de la realidad ni en el mero ejercicio de la forma, sino como *un elemento neutralizador* de ese otro lenguaje anquilosado que rige la certeza que de lo real tenemos.

Sin embargo, viéndolo desde este ángulo, la contradicción entre palabra y obra viene a cobrar nueva fuerza, ya que si Hernández no hace una defensa del “discurso oficial”, y de la cultura y los valores que lo respaldan, sí hace, en cambio, la defensa de una realidad universal, donde existen la Verdad y los Valores (así, con mayúsculas), y que son inamovibles e irrefutables, y esto, podríamos decir, tampoco parece estar presente en su narrativa.

Entonces, ¿no existe una salida al final de este laberinto?, ¿es la eterna serpiente de la contradicción que se muerde la cola? Eso, nuevamente, depende de lo que nosotros, como lectores alcancemos a comprender como Realidad.

### **2.3.- Una confrontación de Realidades**

En otra parte de su artículo antes citado, la Dra. Raquel Mosqueda, nos dice:

[...] Varios son los indicios que en los relatos de Hernández nos hablan de dos realidades distintas, una suerte de aquí y allá. En el aquí, habitamos nosotros, en el allá se encuentran únicamente al narrador y al tlacuache “que no son de este mundo”. Con todo, cuesta trabajo distinguir cuál es el mundo cierto [...] <sup>73</sup>

De acuerdo con esto, aparece aquí una situación semejante a la que encontramos con los conceptos de malicia e inocencia: estas dos “realidades distintas” dependen mucho de nuestras concepciones, externas al cuento y ajenas a sus personajes. El punto clave, a nuestro parecer, está en la última frase de la cita.

“Distinguir cuál es el mundo cierto”, ese parece ser el viacrucis de todo lector de la obra de Efrén Hernández; por lo menos, ese parece ser el punto central del

---

<sup>73</sup> Raquel Mosqueda, *op. cit.*

desconcierto, el lugar donde se detiene la crítica y donde se generan las ideas de contradicción, malicia e inocencia, porque, en efecto, pareciera que Hernández nos habla de dos realidades distintas: una, la realidad cotidiana, y otra, la realidad propia a sus personajes.

Si lo decimos en otras palabras, puede parecer que Hernández ‘opone una realidad alterna’ (donde los pajaritos dormidos caen de los árboles) a la realidad que estamos acostumbrados (donde no caen). Sin embargo, para explicar cómo sucede todo esto, habría que aterrizarlo en los propios textos de Hernández.

Empecemos por hacer notar una constante estilística en sus cuentos, una construcción muy particular de sus ideas y expresiones, tal como la unión entre objetos, animales y entes con ciertas acciones que, bajo una lógica regida por el sentido común, nada tienen que ver. Un ejemplo: “(el pajarito) *Dijo* esto con la garganta al aire; pero en cuanto lo *dijo* se puso *pensativo*. No, *pensó*, con seguridad, esta canción no es elegante. Pero no era ésta la verdad, me di cuenta, o creí darme cuenta, de que el pajarito no *pensaba* con sinceridad”. [p. 278.El subrayado es mío]

Sobre este fragmento tendríamos que señalar algunas cosas. En primer lugar, es notable aquí el uso de acciones y capacidades tan particularmente humanas como lo son el lenguaje y el pensamiento, pero puestas al servicio de una personalidad tan poco eficiente para ello: la de un pájaro; en segundo lugar, y precisamente por lo anterior, se efectúa un desfase de lo real, produciéndose esa vía de integración alterna, donde sí resulta posible la conjunción de estos dos elementos; en tercer lugar, algunas otras. Pero lo verdaderamente importante es la segunda pues, así como veíamos en el capítulo

anterior, de nuevo se da un giro de 180° respecto de las propiedades de lo que podríamos esperar como real.

Varios ejemplos más con características parecidas pueden encontrarse en los cuentos de Hernández, no sólo en “Tachas”, sino también, verbigracia, en “Santa Teresa”, donde leemos: "Una raposita saldría fácilmente de este apuro *prometiéndome* la luna, *dándome un consejo* para alcanzar un reino, o *diciéndome* que tengo una hermosa voz". [p. 287]; o bien: "El ratoncito *piensa* que yo puedo comérmelo". [p. 286. El subrayado es mío]

En los casos anteriores podemos encontrar la misma construcción: la unión entre miembros del reino animal con características del reino de lo humano. Pero también de la unión con lo humano de otros reinos: "La cama no *es mi conocida*, y como vi que *es neurasténica* y de todo tiembla y sé que mi sueño es como la tierra; tiene dos movimientos: uno de rotación y otro de traslación, puede ser que cuando yo me mueva, la cama esté *pensando* en otra cosa". [p. 282]

En las primeras oraciones del ejemplo anterior, son las características de "ser conocido" de alguien y la neurastenia lo que parecieran dar cartilla de humanidad a la cama, aunque estas dos circunstancias no son privativas de los seres humanos (tal vez la segunda sí); sin embargo, encierran ideas que comúnmente se aplican a entidades plenamente conscientes, móviles, con cierta personalidad, principalmente a personalidades humanas (creo que difícil nos resultaría decir cosas como "el perro de Miguel es conocido mío"), atributos todos que nada tienen que ver en ningún caso con una cama. Y esta caracterización humana se ve reforzada al final de la imagen, nuevamente con la capacidad de "pensar" que tiene dicho mueble.

Generalizando, en los casos anteriores, lo que Hernández consigue es dotar de atribuciones humanas a diversos objetos u animales que muy poco tienen que ver con las capacidades que se les otorgan. Pero por otro lado, estudios recientes de ciencias tan útiles para el análisis literario como la semántica, han dado cuenta de que este proceso es de lo más común en toda realización comunicativa de los seres humanos; es más, llega a constituir como norma el hecho de comunicarnos por medio de metáforas (el nombre en sentido estricto dentro de la teoría literaria para esta combinación de caracteres) en el lenguaje cotidiano.<sup>74</sup>

Sin embargo, Hernández no realiza esta acción del mismo modo en que cualquiera que posea el uso del lenguaje cotidiano (pongamos por caso, el de un niño nuevamente) podría hacerlo, ya que la situación se ve reforzada en el contexto en que se inserta, llegando incluso a depender de la trama del cuento entero (como por ejemplo en “Tachas”), y donde tiene una relevancia especial el hecho de que estas entidades no humanas realicen acciones de razonamiento y lenguaje (es decir, posean características humanas) ya que con esto, lo que Hernández consigue es descentralizar la certeza de que son sólo los humanos quienes poseen las capacidades para ello, extendiéndolas a otros seres e incluso objetos, tan disímiles; de un pajarito a un ratón, de una cama a un retrato de Santa Teresa.

En otras palabras, con este procedimiento de antropomorfización, tan utilizado en el lenguaje cotidiano para "elevar" jerárquicamente a ciertos objetos de la realidad (humanizar lo no humano), Hernández logra totalmente lo contrario: *degradar la cualificación de lo humano a los niveles de lo animal y los objetos.*

---

<sup>74</sup> Cfr. el capítulo dedicado al tema en: María Victoria Escandel Vidal, *Introducción a la pragmática*, pp. 218-234.

Pero aquí es necesario dejar en claro que en el trasfondo no subyace la simple y mera crítica convencional del comportamiento y proceder humanos, ni funciona como un acto misantrópico, producto de la antes referida marginalidad en la que se mueven los personajes y el autor mismo. No, *el fin no es la degradación en sí, sino que es simplemente el medio.*

En otras palabras, la degradación llevada a cabo en la literatura de Efrén Hernández no recae sobre la realidad misma, sino sobre los *conceptos y discursos* con que recubrimos esa realidad. Visto de este modo, en ese "aquí" y ese "allá" mencionados por Raquel Mosqueda, lo que cambia no son los elementos que constituyen lo real, lo que se modifica son aquellas relaciones "lógicas" que se establecen entre las entidades que la conforman, por medio del lenguaje. Y es que Hernández instaure esas vías alternas partiendo de la correlación entre dos lógicas discursivas, contrarias entre sí, y con lógicas discursivas, nos referimos única y exclusivamente a eso: *a la lógica con la que se puede dotar a tal o cual discurso*, y no a una lógica que sea propia a "la Realidad", con mayúscula.

Explicuémoslo de otro modo. El narrador recrea dos planos alternativos de una misma realidad. Uno de ellos, bajo la construcción lógica de lo que podríamos llamar sentido común, y el otro, trastocando esas mismas relaciones lógicas y estableciendo conexiones que no excluyen las características de los elementos que se relacionan, pero tampoco son las más naturales a realizar en estos casos.

Ejemplo: hay distintos elementos de una sola realidad: La cama, el sueño, la neurastenia, los movimientos de rotación y traslación, etc.; una relación lógica entre dichos elementos establece que la cama no puede manifestar neurosis alguna, así como el

sueño no tiene, en realidad movimiento externo (sentido común, el lado de "aquí" que menciona Raquel Mosqueda), sin embargo, otra forma de organizar las "estructuras" de lo que nos rodea puede hacernos pensar que es posible que sí haya camas neurasténicas, aquellas que "de todo tiemblan", capaces de percibir el movimiento gravitatorio de los sueños, como si fuera el movimiento del mismo durmiente (trastrocamiento de lo común, el lado de "allá"), y esto sin alterar demasiado las características básicas tanto del mueble como del sueño o de la fuerza de atracción terrestre.

Esta es la misma situación de todo el cuento de "Tachas". Éste se ha urdido de tal modo que una risa explosiva puede, y de hecho, aparece en el punto climático de la narración: cuando Juárez admite desconocer la acepción de la palabra "tachas" tomada por el código de procedimientos. Anteriormente veíamos que, en una primera estructura lógica, la del lado de "aquí", aceptar el desconocer esa respuesta después de haber definido otras fuera del contexto y la situación del personaje resulta absurdo y cómico, pero la verdad es otra.

Algunas líneas después, y como un verdadero clímax del cuento, Efrén nos hace comprender que ese mismo trayecto a través de la situación del personaje que nos ha causado risa, visto de otro modo, puede llevarnos a otra cosa: "estoy seguro de que a lo lejos, perdido entre las calles, alguien, detrás de unas vidrieras, está llorando porque llueve así". [p. 281]

Los elementos son los mismos, no tenemos más información que la que nos ha venido dando el texto, no hay nada más que modifique o explique el por qué a lo lejos ha de llorar alguien así. La cuestión es que aquello que nos ha provocado la risa, de otro modo puede ser origen también de la tristeza. Diciéndolo informalmente, se nos vino

abajo el pajarito dormido (como era lógico) cuando lo que dábamos por bien sabido era que nunca, bajo ninguna circunstancia, ese pajarito se iba a caer.

Sin embargo, lo que se nos ha derrumbado no es el mundo, sino la certeza que sobre él teníamos, la seguridad de que hacemos bien las cosas, de que es imposible tropezar para caer infinitamente hacia arriba, de que al abrir los ojos no seamos "unos gatos incoloros, pardos" por las azoteas.

Es por eso que después ya no son tantas las ganas de reír, ya que nuestra presumida fuerza no resiste ese derrumbe total de las estructuras que deviene al mover el más mínimo grano de arena, porque nuestra percepción de lo real es como un enorme castillo de naipes. Pero ese castillo de naipes también oculta una gran trampa en sí, ya que está basado, en su gran mayoría, en el discurso oficial contra el que reaccionan los movimientos literarios de principios del siglo XX.

Respecto a ello, Jairo Castillo nos dice: "El autor, a través de su propuesta cuestiona el lenguaje que transmite la ideología del poder [...] Hernández no ha hecho otra cosa que liberar el lenguaje, devolverle su riqueza semántica, su pluralidad significativa".<sup>75</sup> Coincidimos en ello con Díaz, sin embargo, tenemos que hacer ciertas aclaraciones.

Para empezar, Jairo Castillo basa sus consideraciones (siguiendo a Domínguez Michael) en la premisa de que en la narrativa de Hernández hay una concepción de "la ficción como realidad primordial", y que está fundamentada "en función de una ambigüedad literaria".<sup>76</sup> Sin embargo, no creemos que esto sea del todo así, principalmente en lo que a la "ficción como realidad primordial" se refiere, por muchas

---

<sup>75</sup> Jairo Castillo Díaz, *op. cit.*, p. 62.

<sup>76</sup> *Ibíd.*, p. 58.

razones. La primera, y como hemos venido señalando repetitivamente, por la misma postura estética de Efrén Hernández.

Veámos que una parte importante dentro de su concepción literaria era la “capacidad sensible de comunicar una verdad”,<sup>77</sup> es decir, el anclaje que hubiera entre la ficción y la verdad que comunica, siendo ésta una verdad autónoma, independiente y preexistente a la ficción, ya que “los valores son anteriores al artista, le son contemporáneos y le sobrevivirán”,<sup>78</sup> es decir, hay una realidad más allá de la ficción literaria, y es esta realidad la que la dota de validez y le otorga grado de expresión; por tanto, es difícil admitir que la ficción sea esa “realidad primordial” que nos refieren Christopher Domínguez y Jairo Castillo, sobre todo entendida como “un discurso contextualmente cerrado que, en última instancia, instituye su propia verdad”.<sup>79</sup> De verlo así, también habría que aceptar que Hernández participa de los procesos de “destrucción” de la vanguardia, implantando “su realidad” como una realidad vigente, tan válida como cualquier otra, y entrando con ello, nuevamente, en contradicción con su postura estética.

En fin, la idea de la “ficción como realidad primordial” no resulta adecuada al momento de abordar la obra de Efrén Hernández; pero, ¿qué sucede con la ambigüedad literaria? Pues bien, esa ambigüedad literaria puede existir, como sucede en los textos de Hernández, sin la necesidad de asumir la ficción como realidad primordial. Y existe porque dicha ambigüedad no es exclusivamente literaria, sino pertenece a la lengua en general, situación a la que el mismo Jairo Castillo alude en otra parte.<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> Lourdes Franco, *op. cit.*, p. 14.

<sup>78</sup> Efrén Hernández, “José Julio o de la autenticidad”, en: *Bosquejos.*, p. 68.

<sup>79</sup> Jairo Castillo Díaz, *op. cit.*, p. 61.

<sup>80</sup> *Íbid.*, *op. cit.*, p. 12.

Y es esa ambigüedad o “riqueza” del lenguaje la que le permite a Hernández no sólo, como afirma Jairo Castillo, “llevar a cabo [...] una crítica a la realidad socio-política de su tiempo”<sup>81</sup> o “[...] ironizar una realidad, un orden establecido vigente”<sup>82</sup>, sino demostrar que, más allá del discurso oficial, nuestras concepciones cotidianas están permeadas de concepciones falsas, lejanas a la Realidad y a la Verdad universales y preexistentes que él defiende.

Entiéndase pues, los pajaritos dormidos caen o los pajaritos dormidos no caen, ambas aseveraciones podemos aceptarlas (desde un plano “lingüístico” y de acuerdo con nuestra experiencia) como reales, ya que no hay una lógica inmediata en el lenguaje que nos haga pensar que lo primero no pueda suceder, y el hecho de que sea efectivamente lo segundo lo que sucede (la experiencia), nos lo hace aceptar como lo razonable.

Ahora bien, a lo único que Efrén Hernández alude es a ese plano de la experiencia inmediata y del lenguaje, que es donde fácilmente podemos aceptar falacias tales como que la tierra es plana, o que el sol y los demás planetas giran alrededor de ésta; en verdad, Hernández nunca alude a Verdades generales sino a *Supuestos generales que son tomados como verdades*.

Esto no quiere decir que el hecho de que los pajaritos dormidos no caigan sea un simple supuesto aceptado por todos, y que en determinado momento podamos llegar a darnos cuenta de que, efectivamente, caen; no. Por el contrario, lo que Hernández pone en evidencia es *nuestra facilidad para inventar verdades, más que para descubrirlas o conocerlas*, y lo que hace es demostrarnos cómo, con los mismos medios (la ambigüedad en el lenguaje y la experiencia) con que se sustentan varias de nuestras verdades

---

<sup>81</sup> *Ídem.*

<sup>82</sup> *Ibíd.* p. 13.

inamovibles, se pueden sustentar otras totalmente contrarias, ya que ambas se basan en las percepciones inmediatas, sin una profundización en el modo de ver las cosas.

Y decíamos que es en este punto donde más solemos perdernos como lectores, ya que pretendemos muchas veces tomar esa “otra realidad” como la “realidad primordial”, o como el “umbral a lo profundo”, el “mundo cierto” descubierto por Efrén Hernández. Sin embargo, esto debería matizarse, y ese matiz es el de considerar que lo que nos propone Hernández en esa “renuncia a lo «normal»”, señalada por Toledo, no es la renuncia a la realidad misma, sino la renuncia a los esquemas discursivos con los que hemos revestido a dicha realidad, o expresado con palabras conocidas, lo que nos propone es aquella *vía alterna para coincidir con la realidad*, a condición de que nosotros como lectores participemos de una situación imaginativa similar a la de sus personajes, y seamos capaces de admitir que *la realidad no está donde se dice que está, pero que indudablemente existe*.

Resumiendo, aquellas “dos realidades distintas” de las que nos habla Raquel Mosqueda no son dos realidades en sí, sino dos modos distintos de representar, por medio del lenguaje, una sola; de tal modo que “el aquí”, donde “habitamos nosotros”, es el discurso oficial asumido por la convencionalidad de lo cotidiano, mientras que “el allá”, perteneciente “al narrador y al tlacuache que no son de este mundo”, es una elaboración igual de válida, a nivel de discurso. Lo interesante de esto es que, por lo mismo, lo que cuesta trabajo distinguir es cuál de ambos modos discursivos es el cierto.

Creemos que es aquí donde debe empezar la valoración crítica de la obra de Hernández, viendo que, al neutralizarlo, anula la validez del discurso generalizado, pero caduco en su modo de abarcar y explicar la verdad que subyace en la existencia. La

diferencia estriba en que el discurso propuesto por Hernández busca partir de los valores universales que establecen orden y armonía, y que, por tanto, comunican, ya que contienen una verdad.

Es momento, entonces, de reconocer que aquella “renuncia a lo «normal» como un umbral hacia lo profundo”, que nos refiere Toledo, es sobre todo una renuncia a la *normativa* que, a fuerza de enajenación y desgaste, ha terminado por obstruir la entrada a lo profundo, lo verdadero e intemporal, que, por lo mismo, siempre ha estado ahí. Del mismo modo, *lo que Hernández “desajusta” no es la realidad, sino los mecanismos que usamos para acceder a ella.*

Asimismo, hay que reconocer que el personaje tipo de Efrén no es aquel *alter ego* que no quiere “reparar en la realidad práctica a la que no pertenece y en cuya lógica no puede hacer nada”, como apunta García Bergua,<sup>83</sup> ya que lo que hace es justamente reparar en esa practicidad del lenguaje que hace las veces de realidad aceptada, y cuya lógica trastoca para hacer de ella una evidencia en contra de sí misma.

En consecuencia, la labor literaria de Hernández apunta hacia aquello que, a su parecer, es primordial, no solo en las artes, sino en todas las acciones humanas: “Primero: que Universo es concierto; segundo: que la vida es del Universo; tercero: que el Arte es de la vida, y en fin, pregunto: ¡ (sic) cómo puede la confusión tener que ver con ambos, si no es como accidente, como mezcla, como intromisión extraña?”,<sup>84</sup> y es este un primer nivel en el cual debemos valorar la oposición que pone a las expresiones artísticas que en su tiempo pasaban por “modernas” y “vanguardistas”. Pero otro nivel se encuentra en los

---

<sup>83</sup> Ana García Bergua, *op. cit.*, p. 15.

<sup>84</sup> Efrén Hernández, “Sobre lo humano en la poesía”, en: *Bosquejos*. p. 37.

recursos de los que echa mano para ello, y que son los mismos que hacen de él un “maestro de la modernidad”.

Entonces, si el “nuevo lenguaje” establecido por Hernández crea “un nuevo orden literario, sobre el cual fundamenta su apertura frente al discurso oficial” no es con la intención de sustituir el uno por el otro, sino de revelar cuáles son los puntos inválidos de éste último, y el modo en el que aún puede ser sustituido por otro, que tiene la ventaja de vincularse de manera más inmediata con aquello que es inamovible, intemporal y ajeno a las corrientes de la moda, lo cual lo vincula también con otro elemento presente en su obra: la tradición.

#### **2.4.- Efrén Hernández y la tradición**

En este punto, se vuelve necesario retomar observaciones tales como la de Alí Chumacero, quien apunta que:

Mientras sus contemporáneos buscan con avidez el remozamiento de las letras nacionales en ejemplos provenientes de otras lenguas —particularmente la francesa—, él se mantuvo apegado a la tradición castellana y, lo mismo en verso que en prosa, prefirió recurrir a las grandes figuras de los Siglos de Oro que vivificaron sus métodos expresivos y le cedieron los moldes para verter su emoción personal y el afán de percibir insólitos matices del mundo inmediato.<sup>85</sup>

O aquella otra, de la doctora Franco, que a la sazón dice:

[...] La verdad es que prefirió siempre la antigüedad clásica a la modernidad sorpresiva, y lo autóctono frente a la innovación de ultramar. Supo mantener siempre una coherencia ideológica y una postura crítica acordes con su línea de pensamiento. Ajeno a la moda y enconado opositor de ella, supo romper con el hechizo del Retablo de las Maravillas y lanzarse a contracorriente en defensa de una tradición en la que creía fervientemente.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Alí Chumacero, *op. cit.* p. VII.

<sup>86</sup> Lourdes Franco, *op. cit.*, p. 14.

En ambas, se sugiere el fuerte vínculo que une a Hernández con la tradición literaria (especialmente la española de los Siglos de Oro), mismo que es visible en la obra de nuestro autor a través de las claras referencias, por ejemplo, a Cervantes y Santa Teresa de Jesús. Sin embargo, de nueva cuenta se echa en falta una mayor profundización en el asunto, ya que esto guarda, además, una relación muy próxima con el modo de ser moderno de Hernández, y porque, en efecto, la tradición está muy presente en su obra. Ahora, aunque ésta se encuentra de modo visible en un nivel inmediato como es el de la forma (sobre todo en su poesía), creemos que dicho vínculo es fuerte también en el nivel de las ideas.

Pero lo que nos interesa en este momento del análisis, más que describir cuáles son y cómo se revelan esas ideas en la literatura de Efrén (asunto sobre el cual trataremos más adelante), es señalar que, por buscar éstas el camino de lo trascendente y universal, son la base y asidero de toda su literatura; por ende, y a la luz de lo expuesto anteriormente, son aquellos valores que, para nuestro autor, “son anteriores al artista, le son contemporáneos y le sobrevivirán”; son aquella realidad que se encuentra más allá de la ficción literaria, *la que expresa y contiene*. Mas por este camino hay que irnos con cuidado, ya que es de esa misma tradición y sus ideas donde nace lo que después, ampliado por el romanticismo, dará cuerpo a las vanguardias.

Américo Castro, en una obra dedicada al estudio de Cervantes, nos lo explica así:

El siglo XVI está cruzado por gérmenes de lo que más tarde [...] ha de llamarse filosofía idealista cuyo precedente son las ideas platónicas renacentistas irradiadas desde Florencia [...] El tema y la preocupación de Cervantes giraban en torno a cómo afectase a la vida de unas imaginadas figuras, el hecho de que el mundo de los hombres y de las cosas se refractara en incalculables aspectos [...] Hoy llamamos a eso “relatividad de los juicios de valor”.<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, p. 96.

Y algunas páginas más adelante: “Actitud crítica frente a lo real, gérmenes del subjetivismo, uso autónomo de la razón en lo profano y en lo sacro: a lo largo del siglo XVI tales ideas, incubadas [durante] el Renacimiento, [hallaron reflejo en] nuestra cultura, cuya culminación representa Cervantes”.<sup>88</sup>

De acuerdo con esto, y según nuestras consideraciones anteriores, nada hay más opuesto a la concepción estética de Hernández que dicha “relatividad de los juicios de valor” ni aquellos “gérmenes del subjetivismo”, que, no obstante, aquí aparecen matizados por unan “actitud crítica frente a lo real” y el “uso autónomo de la razón”. ¿Cómo se explica, pues, que participe de esta concepción que dota de multiplicidad a la realidad y no de una forma concreta de elaborarla como es el ejercicio de las vanguardias? Para responder a ello, tal vez nos sea de utilidad el considerar que dicha concepción, responde a una necesidad específica en su momento histórico: el Renacimiento.

A propósito de ello, el mismo Américo castro nos señala que:

[...] lo central del pensamiento renacentista consiste en variar la relación en que, según la edad media, se hallaban el sujeto y el objeto [...] El humanista había comenzado a dar importancia al hombre: éste no se limitaba a reflejar pasivamente la realidad, sino que se volvería su modelador ideal. Lo seguro, la base de apoyo, serán los estados de conciencia, nuestra mente, de aquí hay que partir para conocer lo que realmente sean las cosas, siendo así que el testimonio de los sentidos es falaz.<sup>89</sup>

La última parte de esta cita explica un poco la filiación que Hernández guardaría frente a tal postura, y cómo es que, por lo menos para él, las vanguardias se alejaban de ella, apareciéndosele como procesos propios a los estados de conciencia “alterados”,

---

<sup>88</sup> *Ibíd.*, p. 99.

<sup>89</sup> Américo Castro, citado por Julio Jiménez Rueda en: “Realidad y fantasía en la obra de Cervantes”, en: *Cervantes y Don Quijote*, p. 56.

priorizando así el testimonio de los sentidos. Y quizá esto ayude, también, a entender por qué en ciertas ocasiones se ha llegado a asociar su producción literaria con la vanguardia, la respuesta: porque ambas son una elaboración concreta de aquella concepción que está en el origen mismo de la modernidad, *el cambio en la relación entre sujeto y objeto*.

En otras palabras, si como hemos dicho, Hernández articula un discurso sobre la realidad para neutralizar y desarticular otro discurso dado sobre la misma realidad es porque, en última instancia, él mismo concibe y acepta esa “relatividad de los juicios de valor”, el punto central es que, para Efrén, el “juicio” de ningún modo es ni debe sustituir al “valor”, sino que debe servir tan sólo como medio para representárnoslo, para acceder a él por medio del ejercicio de nuestra mente, específicamente, por la inteligencia.

Por otra parte, esa modificación de postura entre el sujeto y el objeto se revelan muy bien aquí, ya que lo que por un lado, y frente a un hecho específico (la vanguardia), puede verse como tradición, por otro, y ante otra circunstancia (el pensamiento medieval), aparece como moderno. Claro que, en este caso, lo que da el cariz decisivo es el contexto (Hernández es contemporáneo de las vanguardias, no del Medioevo), pero ello debería hacernos notar, como una cualidad intrínseca a sus textos, que su apego a la tradición no es de ningún modo una tradicionalidad cerrada (no es “tradicionalismo”), y que la modernidad puede consistir, incluso hasta en nuestros días, más en el modo de integrar en nuestra vivencia ciertas posturas ideológicas surgidas desde antaño, que en la elaboración de nuevas ideas. Es por ello que la tradición y la modernidad confluyen tan bien en la obra de nuestro autor; es así como modernidad y tradición se entrelazan en la obra de Efrén Hernández.

Sobre estas consideraciones, ahora sí, es momento de pasar a señalar cuáles son esas ideas que anclan su obra con la tradición. Para ello, completaremos un pasaje antes citado de la doctora Franco, en el cual podemos ver que: “[para Hernández] el principio rector de todas las realidades humanas está dado por planos ideales inamovibles y eternos en cuyo marco habrán de juzgarse y valorarse los actos humanos. La inteligencia, la justicia, la humildad, la honestidad y la autenticidad son prioritarias”.<sup>90</sup> Hasta aquí, bien podríamos tomar estas últimas como los valores trascendentes a los que se apega Hernández, sin embargo, creemos que éstos son más bien cualidades o, de otro modo, formas precisas de llevar a cabo un ideal mayor. ¿Cuál es entonces ese ideal mayor? Aquel que podríamos sencillamente denominar “ideal de humanidad”. Pero no ha de ser así de sencillo, tenemos que especificar a qué nos referimos con dicho ideal de humanidad, y en principio debemos empezar por relacionarlo, ya que viene de la tradición del Renacimiento, con la idea de Humanismo, y entender así mejor la postura estética de Hernández.

## **2.5.- Naturaleza e ideal humano**

Pues bien, para comprender cómo es que Hernández subordina la calidad estética de una obra de arte a su “capacidad sensible de comunicar una verdad”,<sup>91</sup> hay que comprender primero de qué verdad se trata y cómo es que se relaciona con el arte.

En primer término, ya hacíamos ver cómo la cultura del Renacimiento, y el Humanismo con ella, surgía a partir del replanteamiento de la relación sujeto-objeto, dando preeminencia al elemento humano (de allí su nombre) como la medida de todas las

---

<sup>90</sup> Lourdes Franco, *op. cit.* p. 16.

<sup>91</sup> *Ibíd.*, p. 14.

cosas: “humanismo significa valoración y ensalzamiento de lo humano, del hombre, de su razón, subordinándole todo lo demás [y no sólo] “armonía”, “buen gusto” [y cosas así]”.<sup>92</sup> Esto, durante el barroco, va a derivar en una pérdida de contraste entre apariencia y realidad, creando la concepción de una realidad oscilante, ya que ésta parece ser el producto de la mente que la piensa, pudiendo ser tan variable como cada una de las cabezas que en el mundo se puedan ocupar de ello. A propósito, Julián Marías apunta que: “En el siglo XVII, en filosofía va a parecer frente al realismo el idealismo, se va a afirmar la realidad de las ideas o del yo [...] Y surge una tendencia a eliminar o dejar en segundo plano el sustancialismo a favor del funcionalismo”.<sup>93</sup>

En este punto resulta interesante establecer el paralelismo entre esta preeminencia del sujeto frente al objeto (del “yo” frente a las “cosas”) y la crítica subjetiva de las vanguardias contra la realidad. La gran diferencia estaría en que, ni en el Renacimiento ni en el Barroco, se llega al relativismo total alcanzado por los movimientos de vanguardia, pues, por entonces, la medida de todo era lo “humano” (ya como valor positivo o negativo); y, tiempo después, en la Ilustración, lo será esa característica pre eminentemente humana que es la razón. Así pues, si bien es cierto que ya en aquellos tiempos surgían los “gérmenes de subjetivismo”, no menos cierto es que estos estaban controlados por la búsqueda de un ideal mayor; en otras palabras, eran parte del problema, no de la solución.

Así, Julio Jiménez Rueda apunta: “La modernidad nació, en el juego de las luces y sombras que sigue a la maravillosa iluminación renacentista. Cuando los filósofos

---

<sup>92</sup> Américo Castro, *op.cit.* p, 99.

<sup>93</sup> Julián Marías, *Cervantes clave española*, p. 238.

comienzan a discutir la esencia de la realidad [...]”,<sup>94</sup> y más adelante: “Las mentes de mil quinientos se encontraban sorprendidas ante los diversos aspectos de la realidad cambiante. Lo siente Pedro Bembo [...] Lo expresa Erasmo de Rotterdam [...] alcanza el mayor grado de expresión estética en Cervantes”.<sup>95</sup>

Del mismo modo parece entenderlo Américo Castro cuando señala: “Cervantes no era un filósofo, pero ha dramatizado en sus obras, sobre todo en el *Quijote*, uno de los problemas centrales que inquietaron el pensamiento moderno en el alba de la formación de los grandes sistemas”.<sup>96</sup> Glosando un poco a Castro diríamos que el *problema central* al que aquí se alude es el de distinguir entre lo real y lo aparente (tratado por filósofos como Luis Vives, Erasmo de Rotterdam y Baltasar Castiglioni), los *grandes sistemas* son aquellas estructuras conceptuales que surgieron para dar respuesta a ello (como el *cogito, ergo sum* del sistema cartesiano), y que el *Quijote* tiene algo que ver con todo ello.

Ahora bien, lo que para nuestros fines interesa es sobre todo esto último. Aunque no es nuestra intención hacer un análisis comparativo entre la obra de Cervantes y Hernández, si nos vamos a servir de algunos comentarios que se han formulado con respecto a la primera, y que creemos pueden arrojar alguna luz sobre la segunda.

En primera instancia, nos interesa hacer notar que en la crítica escrita sobre el *Quijote* sale a relucir (también aquí) una supuesta confrontación entre dos realidades distintas: la elaborada por la locura, propia a Don Quijote, y la del resto de los personajes. Algunos autores, inclusive, toman esta característica como rasgo primordial y fundamental para la elaboración literaria; como ejemplo, citamos a Julio Jiménez Rueda, para quien “los personajes de la literatura universal son seres que están fuera de lo que

---

<sup>94</sup> Julio Jiménez Rueda, *op. cit.*, p. 55.

<sup>95</sup> Julio Jiménez Rueda, *op. cit.*, p. 56.

<sup>96</sup> Américo Castro, *op. cit.*, p. 102.

creemos o damos el nombre de normalidad [...] viven en un mundo diferente del habitado por las personas dotadas de lo que se ha venido a llamar el sentido común”.<sup>97</sup>

En el caso del *Quijote* sucede que, como señala Julián Marías: “Con perspicacia pone en el mismo plano las ideas, las imágenes, las percepciones reales [...] y todo lo traduce a lo que había leído, es decir, al mundo de la caballería en el que ha decidido instalarse [...] en esto consiste la locura de Don Quijote, en tomar como realidad lo que es irreal, sustituir lo que percibe por lo que imagina, desea o quiere que haya”.<sup>98</sup> O como apunta Martín de Riquer: “La vulgaridad de lo más corriente y cotidiano se transforma en el ideal de los libros de caballerías, debido exclusivamente a la imaginación exaltada del loco”.<sup>99</sup> Es decir que, tanto para Marías como para Riquer, Don Quijote se presenta como aquel modelo de humano que “no se limitaba a reflejar pasivamente la realidad, sino que se volvería su modelador ideal”, con el pequeño detalle de que éste se encuentra marcado por la locura producida en la lectura de los libros de caballerías, circunstancia que lo llevará a oponerse a la realidad de los demás personajes de la novela.

No obstante, esta oposición ha sido valorada por buena parte de los estudiosos como una postura que remarca la confusión entre apariencia y realidad más que como locura en sentido estricto (por ejemplo, la valoración que Marías hace, siguiendo a Unamuno, de que Don Quijote “se hace el loco”<sup>100</sup>); mas, citando nuevamente a Américo Castro: “Si Cervantes hubiese dejado inermes a sus personajes ante esa universal fantasmagoría, no habría salido del plano del sueño irreal. Pero la novedad extraordinaria

---

<sup>97</sup> Julio Jiménez Rueda, *op. cit.*, p. 55.

<sup>98</sup> Julián Marías, *op. cit.*, p. 165.

<sup>99</sup> Martín de Riquer, “Introducción” a *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, p. 40.

<sup>100</sup> *Vid.* Julián Marías, *op. cit.*, pp. 164-167

es que las cosas puedan ser al mismo tiempo yelmo y bacía, y que vivan como tales”.<sup>101</sup>

En otras palabras, Cervantes no se limita a la mera manifestación del problema en su obra, sino que en ella proporciona una solución concreta para éste. Ahora bien, es de creerse que esto lo hace, si no en toda la extensión de su obra, sí por lo menos en toda la extensión del *Quijote*; tanto Castro como otros críticos coinciden, al tratar sobre el asunto, en comentar un episodio concreto de éste último: el del famoso “baciyelmo”

Glosemos y comprendamos este pasaje del *Quijote* de la mano de Julián Marías, quien escribe:

Un ejemplo extraordinario de la relación entre realidad y ficción es el episodio del yelmo de Mambrino, que figura dos veces en la primera parte del *Quijote*. “Descubrió don Quijote —escribe Cervantes— un hombre a caballo, que traía en la cabeza una cosa que relumbraba como si fuera de oro”; y al punto dice: “Si no me engaño, hacia nosotros viene uno que trae en su cabeza puesto el yelmo de Mambrino, sobre el que yo hice el juramento que sabes”. Sancho expresa sus dudas, y Don Quijote responde: “Dime, ¿no ves aquel caballero que hacia nosotros viene, sobre un caballo rucio rodado, que trae puesto en la cabeza un yelmo de oro?” “Lo que yo veo y columbro —respondió Sancho— no es sino un hombre sobre un asno, pardo como el mío, que trae sobre la cabeza una cosa que relumbra”. “Pues ese es el yelmo de Mambrino —dijo Don Quijote—”. La cosa está planteada con escrupulosa claridad. Don Quijote proyecta sobre lo que ve la interpretación que le conviene, el ansiado yelmo de Mambrino. Sancho se comporta como un perfecto fenomenólogo, y describe con precisión lo que ve. Cervantes explica la situación real: el barbero de un lugar va en su burro a otro, a sangrar a un hombre y hacer la barba a otro, “y traía una bacía de azófar, y quiso la suerte que, al tiempo que venía, comenzó a llover, y porque no se le manchase el sombrero, que debía de ser nuevo, se puso la bacía sobre la cabeza; y, como estaba limpia, desde media legua relumbraba”.

La aventura es conocida: Don Quijote vence al pobre barbero y conquista la bacía, es decir, para él el yelmo de Mambrino. Pero hay que preguntar: ¿Quién es el autor de la interpretación de la bacía como yelmo? Se dirá que Don Quijote; no es así, sino el barbero, que la puso en la cabeza. La bacía no está hecha para ponérsela en la cabeza, el barbero la convierte en yelmo, la yelmifica. Lo único que don Quijote añade es la identificación con el que le interesa, el de Mambrino.

Pero la historia no termina aquí. Muchas páginas después, vuelve a aparecer el barbero en la venta, y reclama su bacía y su albarda. Se discute si es bacía o yelmo, si es albarda o jaez, Sancho habla de “baciyelmo”, Don Quijote habla de los encantadores, y finalmente declara: “Eso que a ti te parece bacía de

---

<sup>101</sup> Américo castro, *op. cit.*, p. 102.

barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa”. Esto último es decisivo: puede haber muchas interpretaciones, que no agotan la realidad. Pero tampoco hay *relativismo*, porque no hay más que una cosa real, única, que puede recibir diversas interpretaciones, pero ninguno se puede llevar la suya.<sup>102</sup>

Visto de este modo, se entiende que, para Cervantes, *la realidad en esencia es una sola*, lo que se modifica es la interpretación que se hace de ella, pudiendo haber tantas como intérpretes puedan existir; pero, más todavía, *esas diversas interpretaciones, en su conjunto, no logran agotar esa realidad*.

Sin embargo, en este pasaje de Julián Marías, el asunto no queda tan claro como quisiéramos, ya que sólo se alude de paso a la solución (que la realidad es una sola, sin mencionar cuál es esa única realidad), y se sigue dejando el peso mayor en el problema (que las interpretaciones de esa realidad son múltiples y variadas). Pero por lo mientras, al hacer de aquella una realidad inabarcable por sus interpretaciones pero sin relativismo, “porque no hay más que una cosa real”, apunta a lo que Castro llama “el problema de la discordancia y la armonía”, mismo que “depende estrictamente de la idea que posee Cervantes acerca de la naturaleza y lo natural”.<sup>103</sup>

Este problema se relaciona, en primera instancia, con el hasta aquí tratado de la realidad oscilante, o la interpretación múltiple de esa realidad, pero también guarda relación con lo que John Jay Allen reconoce como “el rechazo de lo fantástico y milagroso para crear un mundo providencial, que le permitió suscitar el efecto de *admiratio* (asombro) sin sacrificar la verosimilitud”.<sup>104</sup> Según Allen, Cervantes busca, en oposición a los libros de caballerías, la verosimilitud que surge de enmarcar los hechos en

---

<sup>102</sup> Julián Marías, *op. cit.*, pp. 241-242.

<sup>103</sup> Américo Castro, *op. cit.*, p. 151.

<sup>104</sup> John Jay Allen, “Introducción” a *Don Quijote de la Mancha I*, 2001, p. 23.

el orden de la naturaleza, y no el mero asombro producido por lo fantástico que, en última instancia, se apoya en la disposición que de ellos hace la providencia. No obstante, también hace notar que “el rechazo de lo milagroso y lo fantástico en *Don Quijote* no nos lleva del *deus ex machina* a un mundo sin Dios, y que una de las consecuencias de la inclusión de los cuentos intercalados en la novela es precisamente la confirmación reiterada de la operación de la providencia en el mundo de don Quijote y Sancho”.<sup>105</sup> Y esto podemos explicarlo con una cita de L. Blanchet, retomando el contexto filosófico que envuelve al *Quijote*, donde dice:

Sea cual fuere la afición por la especulación trascendente que esos filósofos hayan sacado del neoplatonismo, es manifiesto que su ardiente deseo de conciliar todos los dogmas y todos los sistemas en la unidad de la religión natural, y de otra parte la misma adopción de las ideas de Plotino sobre el origen divino del alma, condujeron a aquellos a admirar la inmanencia de lo divino en la criatura humana y en el universo, y la realidad de un movimiento de conversión por el cual todo ser tiende a volver a su principio: lo uno eterno y absoluto.<sup>106</sup>

Castro comenta al respecto: “esta idea de la naturaleza [...] es un eco de los admirables esfuerzos realizados durante los siglos XV y XVI para situar los valores supremos de la vida en el seno mismo del devenir natural [...]: lo divino no trasciende de este mundo y de esta humanidad, sino que está inmanente en ellos”.<sup>107</sup> Esta es, pues, “la idea que posee Cervantes acerca de la naturaleza y lo natural”.

Hilemos esto con la antes dicho y encontraremos que, para Cervantes, la idea de naturaleza (entendida como dice Blanchet) envuelve y al mismo tiempo soluciona el problema de la realidad oscilante, ya que si “Eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa”, en última instancia no

---

<sup>105</sup> *Ibíd.* p. 25.

<sup>106</sup> L. Blanchet, citado por Américo Castro, *op. cit.*, pp. 155-156.

<sup>107</sup> Américo Castro, *op. cit.*, p. 157

importa, pues algo hay de ese objeto que se inserta en el orden de lo natural “por el cual todo ser tiende a volver a su principio: lo uno eterno y absoluto”, y como tal, y por lo mismo, no se verá agotado por las interpretaciones que de él se puedan hacer ni se le quitará su carácter de realidad.

Esto en primera instancia podría parecer algo forzado, ya que seguramente toda la reflexión humanista sobre el orden natural y la inmanencia de lo divino en el universo no estaba pensada para establecer las diferencias y semejanzas entre una bacía y un yelmo, sino para establecer una directriz en la conducta del hombre y su modo de relacionarse con la naturaleza; sin embargo, es aquí donde cobra importancia el hecho de que, como hace notar Marías, quien despoja a la bacía de su *interpretación original* es el barbero, dándole un uso para el cual no está destinada, dotándola así, más bien, de las cualidades propias de un yelmo, por tanto, la identificación de ésta con el yelmo de Mambrino de parte de Don Quijote no es arbitraria.

En otras palabras, el terreno de batalla no se encuentra propiamente en el objeto, llámese yelmo, bacía o “baciyelmo”, sino en la postura que tres intérpretes humanos toman frente a él: la del barbero (quien identifica al objeto como bacía pues conoce su *uso original*), la de don Quijote (quien lo identifica como yelmo pues como tal lo *ve usado* por el barbero) y la de Sancho (quien por desconocer otorga al mismo objeto ambos atributos y lo torna “baciyelmo”).

Pero aún es más importante señalar que ninguna de éstas tres interpretaciones está fuera del orden de lo natural, ya que si bien el barbero y Sancho Panza, pueden dar de él una interpretación más próxima a la del sentido común, la interpretación de don Quijote también guarda una relación inmediata con el objeto en cuestión, ya que no lo asocia con

otra cosa cualquiera como, digamos, una bota, lo cual sí carecería de todo sentido, sino que solo sigue el camino *indicado* por el mismo barbero, consiguiendo salvar así el “sistema de concordancias y armonías” que dotan a todo el episodio de “verosimilitud” y, por tanto, de acuerdo con la idea que de lo natural posee Cervantes.

Mas como no es nuestra intención hacer aquí una interpretación del *Quijote*, sino sólo ver aquellos elementos que podrían arrojar alguna luz sobre la postura estética e ideológica de Efrén Hernández, hacemos un alto y recapitulamos. Ahora, creemos, puede verse de un modo más concreto cuales son los puntos comunes entre la ideología de Hernández y aquella que, si bien hemos revisado brevemente a en la obra de Cervantes, es común a la mentalidad de los Siglos de Oro.

La primera coincidencia sería que, en ambos, se aprecia el juego de la aparente oscilación de la realidad, aunque esto, como ya hemos señalado, es común a todo devenir moderno; no obstante, es aquí mismo donde aparece una segunda característica común, ya que es el modo semejante de resolver este problema lo que conecta ambas posturas (la de Cervantes y la de Hernández), siendo en ambos que la realidad es única e inabarcable, a pesar de todas las interpretaciones (y todos los discursos) que se le puedan acomodar, y esta realidad se apega estrictamente al orden de lo natural. Sin embargo, esta última afirmación no debe malinterpretarse, sobreentendiéndola como una mutilación o reducción de lo real a la mera presencia física y condición tangible de los objetos; en cambio, propone una ampliación, ya que bajo este concepto de “naturaleza” se incluye al ser humano con todas sus capacidades dadas (entre ellas, la de la inteligencia) y, más aún, a la divinidad, en su seno.

Por tanto, para Hernández, así como para Cervantes, las interpretaciones que se puedan hacer de esa realidad deben enmarcarse en el orden de lo natural, con el fin de que den frutos, más allá de las meras fantasmagorías o errores merecedores de castigo (en el caso de Cervantes)<sup>108</sup> o que resulten simples ejercicios balbucientes del intelecto humano (tal como a Hernández se le presentan las vanguardias).

Como conclusión, diremos que Hernández *se opone a la sustitución de una realidad por otra sin la previa advertencia de que, en última instancia, lo que se sustituye es un discurso, o interpretación, por otro*; y si en su narrativa aparece este mismo mecanismo, es sólo como un medio, nunca un fin, para coincidir con lo real, empresa sumamente difícil, diría Efrén, sin una inteligencia lo suficientemente apta para ello. Sin embargo, Hernández lo reconoce, no será nunca el primero ni el último de los hombres que acometan semejante hazaña; otro buen ejemplo sería Cervantes, quien lo resolvió: “no en Persiles que era un cuerdo, sino en Don Quijote, que es un loco”. [p. 278.] Y nos atrevemos a pensar que eso es lo que espera de nosotros, sus lectores: una locura quijotesca que, por su forma de coincidir con lo real, es el modo más completo de estar cuerdo.

---

<sup>108</sup> Vid Américo Castro, *op. cit.*, p. 151 y ss.

## CAPÍTULO TERCERO: DE ESCRITORES Y DE PALOS

### UN PAR DE EJEMPLOS PARA CONCLUIR EL RECORRIDO

Una breve recapitulación nos dice que, a partir de este punto, conceptos como “malicia”, “inocencia” y “absurdo” resultan poco adecuados al momento de abordar los textos narrativos de Hernández por su enorme carga de subjetividad infundada, fruto del enfrentamiento entre la concepción discursiva de la realidad de los lectores y el nuevo discurso abierto y plurisignificativo de Hernández.

Que más allá de una premisa estética que abogue por una realidad instaurada por la ficción literaria, Hernández participa de una concepción ontológica donde la realidad es independiente de sus interpretaciones y, por lo mismo, superior a éstas. Y entre las interpretaciones posibles de la realidad se encuentran el arte y la poesía, quizá las más importantes de todas, pero que sólo valen en la medida en que se acercan a esa realidad inamovible, contundente.

Y que tal concepción de la realidad, el arte y la poesía, parte en buena medida de ideas y problemas abordados en los inicios de la modernidad: la época del Renacimiento; época que, en su devenir, es origen también del proceso que, mediante el Romanticismo, desembocará en algunas de las premisas básicas de las vanguardias (si bien estas son ya una emancipación de muchos otros “valores” que parten de ella), y que, precisamente por su devenir, la distancia temporal que la separa del momento en que Hernández escribió, es ya parte de la tradición.

Dado que para llegar hasta este punto nos hemos servido, y creemos que con suficientes ejemplos, de “Tachas”, “Santa Teresa” y “Unos cuantos tomates en una repisita”, no nos ocuparemos aquí ya de su análisis, sino que trataremos de mostrar cómo,

utilizando las conclusiones conseguidas a partir de ellos, se puede obtener una nueva lectura (íntegra en el sentido que le dábamos a esta palabra al principio de nuestro trabajo) de los dos cuentos restantes de nuestro *corpus*, es decir: “Un escritor muy bien agradecido” y “El señor de palo”.

### 3.1.- “Un escritor muy bien agradecido”

Quizá uno de los ejemplos más claros dentro de la narrativa hernandiana de que no privilegiar a ninguna de las interpretaciones posibles no implica aceptar la arbitrariedad de la realidad ni, mucho menos, hacer de ésta una moldura sin contenido propio, apta para ser llenada con cualquier significado, se encuentra en el cuento “Un escritor muy bien agradecido”, donde puede notarse cómo, a pesar de no dar prioridad a ningún discurso explicativo sobre lo real, hay perspectivas o modos lógicos y discursivos más próximos a la *verdad*, según Hernández; mismos que, si bien nunca serán capaces de abarcarla por completo, sí contienen un margen mayor de ella.

Empecemos por notar nuevamente cómo se integran y superponen esos diversos discursos lógicos en el cuento. El texto empieza de la siguiente manera:

No comenzaré hablando del día, ni en toda la historia me ocuparé de él, porque voy a tratar asuntos que acaecieron de noche.

No hablaré tampoco de la noche, porque mis ojos no tienen la virtud de los del murciélago.

[...]

Ni asentaré el año de la fecha, porque una fecha... bueno, supongamos el año de 1924. El año de 1924 no es el año de 1924 ¿se entiende?

Vamos, el año 1924 es el que sigue al de 1923. Antes del año 1923 fue el año de 1922. Así, desandando hasta llegar al día primero del año 1º Dígame [*sic*] ahora: antes de la una de la mañana ¿qué año era?

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

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

usted un disparate. El argumento que usa no sirve de nada. Con las eras, claro está, pasa igual que con los años.

Ahora viene el cuento. [p. 290]

Este extenso pasaje, a primera vista y tal como lo indica la oración final, se encuentra *antes*, y por lo tanto fuera, del cuento; de hecho, el único punto de información conectable con todo lo que vendrá después es que el narrador va a “tratar asuntos que acaecieron de noche”, todo lo demás es otra de las tantas disquisiciones atribuidas a la personalidad peculiar de Hernández y su supuesta malicia para con el lector (“¡Qué tonto es usted! Siento por usted una profunda compasión”).

No obstante, a la luz de lo reflexionado a lo largo de todo este texto, también se puede proponer que este *preámbulo* es el primer paso dado para descentralizar la perspectiva del lector (tal como veíamos en ejemplos anteriores a propósito de dotar de características humanas a objetos que de suyo no *deberían* tenerlas), y con ello dar un paso hacia la degradación de la lógica que se instaure como la única admisible, abriendo de paso la puerta a todas las demás, en este caso, la lógica afectada en concreto es la lógica temporal.

Veámoslo así: el narrador se esfuerza en demostrar que la instauración de horarios, fechas y eras dentro de la historia humana es un *mero convencionalismo*, aceptado y utilizado por todos, pero de ningún modo *verdadero por sí mismo*, con lo que de paso se abre la posibilidad de hacer caso omiso de éste en ciertas circunstancias, como en el cuento que nos va a narrar. Es decir, no niega que existan en sí la noche y el día, ni menos aún el devenir y el tiempo, lo que hace es aclarar que para el asunto del cual se

ocupará no precisa de una *medida* para ellos. Dentro del cuento no hay una supresión del tiempo, sino de la *temporalidad*<sup>109</sup>.

Y bien, después de este prólogo vine, ahora sí, el cuento:

“Antes, había un pobre muchacho que casi no salía de su casa porque se pasaba la vida escribiendo versos tristes”. [p. 290.]Este “pobre muchacho” lleva por nombre el de Jacinto José Pedro (dueño de una cadenita, una llave y un llavero), el cual tenía la costumbre de salir por la noche, “mas sólo era para que los vecinos no advirtieran que se quedaba sin cenar” [p. 291].

Durante estas salidas nocturnas, se entretenía en mirar a los transeúntes que paseaban por cierto parque descuidado, y en contemplar el chorro de agua de la fuente de dicho parque, sentado siempre en la misma banca.

Sin embargo, cierto día, no puede cumplir su ritual del mismo modo que todos los demás, ya que se encuentra esta vez con una banca recién pintada, por lo cual echa andar en la misma dirección que tomó cierto “perro golondrino”, que “se acercó a olerlo, alzó la pata, le puso dos o tres gotitas en los pantalones y se fue. Cosa que pasó sin que él se diera cuenta” [p. 293].

Caminando así, contemplando las estrellas, escuchando los pitidos de los gendarmes y enredando y desenredando la cadenita con su llavero, pasó delante de su casa, de largo, sin darse cuenta, yéndosele en el paseo el tiempo hasta que, helo aquí, ante la cara de un reloj iluminado, son ya las dos de la madrugada.

Tomando conciencia de ello decide volver a su casa, más: “Decididamente aquella noche la traía de malas; si no, ¿qué se había hecho su llave?” [p. 295].

---

<sup>109</sup> “Tiempo vivido por la conciencia como un presente, que permite enlazar con el pasado y el futuro”. Según definición dada por la Real Academia es su página web: <http://buscon.rae.es/draeI/>.

Tras buscarla y no encontrarla, cae en la más profunda aflicción ya que a dichas horas el zaguán de su casa estará cerrado y, para poder entrar, tendrá que llamar a la portera y pagarle por el servicio diez pesos, lo cual a él se le aparece como la más grande de las desventuras puesto que “gastó sus únicos dineros en unas jaletinas”, además de ser poeta. [p. 296.]

Sin embargo, extrayendo fuerzas de flaqueza (o quizá por una amenaza más terrible),<sup>110</sup> decide acudir a la portera con la intención de contarle cualquier mentira con tal de que lo deje *pasar*, mas sólo consigue que lo obliguen a *pasar* una “noche de claro en claro.” [p. 297.]

He aquí, señoras y señores, la tragedia. He aquí la impotencia. De pronto, una vieja flaca y débil, una vieja que no tiene importancia, [...] es dueña de dejaros en la calle, de no permitir os entrar a vuestra casa. [...] Él, no era sino un hombre. Un hombre no es sino la dos mil millonésima parte de la humanidad. Y la humanidad es tan insignificante que, sin telescopio, no se puede ver desde la luna.

He aquí lo terrible; sentir que se es la sinnumeronésima parte del conjunto total, y que lo verdaderamente lógico no es la misericordia, sino la indiferencia. [p. 301.]

Esta tragedia toma proporciones tan desmesuradas en la conciencia de Jacinto José Pedro que, cual el más decidido de los hombres, desdobra su navaja con la plena intención de atravesarse el corazón; intención que, como el más cobarde de los hombres, perdió al sentirse amenazado por el “perro golondrino” que ya había tenido ocasión de presentarse en este cuento, y al que Jacinto José Pedro confundió con un terrible lobo.

---

<sup>110</sup> A pesar de todo, tú, sentado en la Alameda, no puedes cerrar las ventanas de tus ojos; porque en cuanto lo haces, se te abren otros ojos, que no te sirven para ver el mundo, sino para ver dentro de ti. Con estos otros ojos te das cuenta de una infinidad de cosas más negras que el cansancio y que la noche, más frías que el frío que clava las uñas en tu espalda, más opacas que el sueño. [p. 297.]

Pasado el susto, casi al alba, volvemos a ver a nuestro personaje, tal como se nos debió presentar desde un principio en el cuento, sentado en una banca del parque, aunque no en la misma de todos los días, que ésta seguía con la advertencia de “pintura fresca”.

Sentado ahí, pues, contempla cierta “culebrita niquelada” tirada en el suelo, frente a un bulto que se encontraba en el otro extremo de la banca, llegándole a ratos “vagos ensueños, recuerdos de lugares o sucesos, fantasías borrosas, gallinitas búlicas, ranitas de papel, torreones medievales, un San José muy raro buscando unas tijeras, él mismo, muerto, con la impresión horrible de estar muerto y no poder dormir”. [p. 308] Todo esto eslabonado por la imagen de la cadenita niquelada flotando en la entreabertura de sus ojos.

Así, entre este “tránsito de imaginaciones”, parece desembocar (muerto de sueño) en una realidad alterna, donde se encuentra acostado en una lujosa cama, metida en una habitación de todo lujo también, viéndose despertado a las seis de la mañana por unas “cariñosas manos femeninas que tenían entre los dedos la culebrita luminosa”, musitándole “—Jacinto, levántate, ya es hora; el desayuno está servido”. Y donde ya no era Jacinto José Pedro, sino “don José Rivadeneira, el gran escritor”. [págs. 309-310.]

En este estado se acordará entonces de aquel lobo, aquel terrible lobo café al que sabe le debe la vida, y por lo cual le estará siempre muy agradecido. Gratitud que, más tarde, cuando de pronto se encuentre solo y el lobo se le aparezca y quiera comérselo, sabrá expresar no dándole un bastonazo, sino dejándose comer.

Hasta aquí la sinopsis del cuento, donde a cada paso nos podemos encontrar con confrontaciones entre las distintas maneras de contemplar un mismo hecho. Por ejemplo, aquel pasaje ya citado donde se nos da la conclusión de que “lo verdaderamente lógico no

es la misericordia, sino la indiferencia”; o aquel otro donde, a propósito de los pensamientos suicidas de Jacinto José Pedro, el autor nos plantea que: “Las cosas, afirma quien ha pensado en ello, son nada más que la representación que de ellas nos hacemos” [p. 302.] (Pasaje que nos trae a la mente el problema de la *realidad oscilante* tratado líneas más arriba); y por último aquel en donde se plantea un enfrentamiento entre la realidad de Jacinto José Pedro y la del “perro golondrino”, siendo esta confrontación la más importante entre todas.

Porque, aunque no lo hemos tratado en nuestra sinopsis, el perro (visto como lobo por Jacinto José Pedro) tiene su propia historia, en la cual se pone de manifiesto un desdén hacia el *discurso* aportado por la *buena sociedad*, y una coincidencia con lo real absoluta, lo que le permite sobrevivir ahí donde Jacinto José Pedro se revelará incapaz.

El perro resulta ser un simpatiquísimo perro de la misma raza que los perros policías alemanes, los cuales: “son algo románticos. Fijándose bien, se comprende que son grandes filósofos, pues aunque por distintos caminos que el predicador, han llegado a la misma conclusión: *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*. Y han aprendido a despreciarlo todo, y en todo se orinan”. [p. 303.]

Fiel a su costumbre (“En cualquier lugar que esté, basta con que se le ocurra, alza la pata y llovizna a su manera” [p. 303.]), un buen día, a este perro tan filósofo se le ocurre orinar en los pantalones nuevos del pretendiente de una de las señoritas de la casa, pensando que “en lo fundamental no había diferencias esenciales entre los impecables pantalones y un inodoro [...] y, aunque oyó que él a ella le decía que eran nuevos [...], juzgó que los hombres son tontos e ilusos: *Nihil novum sub solem*; alzó la pata y... a los ocho días, [...] ya era un vagabundo y tenía señaladas las costillas” [p. 304.].

En efecto, mientras el personaje humano del cuento se deja dominar por las apariencias (“En la noche salía también; mas sólo era para que los vecinos no advirtieran que se quedaba sin cenar” [p. 291.]), el desdén, la prepotencia (“De pronto, una vieja flaca y débil, una vieja que no tiene importancia, [...] es dueña de dejaros en la calle, de no permitirnos entrar a vuestra casa” [p. 301.], y demás futilidades que impone el orden de la buena sociedad (¿Si estos pantalones, los únicos que tengo, me los hubiera destrozado el lobo? ¿Qué haría yo sin pantalones? [p. 306.]), el perro, en cambio hace caso omiso de ellas y, lo mismo que Don Quijote, que es un loco, se apega simplemente al *orden de lo natural*.

De este modo, lo que para Jacinto José Pedro resulta altamente terrible, para nuestro perro golondrino es sólo una forma más de la existencia diaria. Y mientras el uno sufre todo el drama de una “noche de claro en claro” que se ha visto obligado a pasar por la intransigencia de una portera, lo cual lleva a pensar en el suicidio, el otro nos muestra que aun en esas circunstancias es posible sobrevivir, mejor aún, aprender verdaderamente a vivir, que es otra manera de decir: a coincidir con la realidad.

Pero ésta es únicamente una primera parte de la confrontación entre nuestro personaje humano y nuestro personaje perro. La segunda parte se da cuando, por los mismos motivos expuestos más arriba (es decir, por la capacidad del perro de coincidir con la realidad y por la incapacidad de Jacinto de avenirse a ella), surge el conflicto abierto entre ambos, pues mientras el perro ve en Jacinto José Pedro (por cuestiones muy

particulares) a un hermano,<sup>111</sup> este no ve en él sino a un “maldito lobo” que se lo quiere comer.

Y es aquí donde podríamos ubicar el punto neurálgico de todo el cuento pues, si bien como ente marginal, Jacinto José Pedro representa al discurso oficial contra el cual, mencionábamos en alguna otra parte de este texto, se revelan en su momento todos los movimientos artísticos de la vanguardia, aquel mundo burgués propio a la buena sociedad del siglo XIX;<sup>112</sup> el perro, por otra parte, lleva consigo una interpretación de lo real más acorde con el orden de lo natural, en el sentido expuesto algunas páginas atrás, y es precisamente por eso que, a pesar de que “Quienes lo veían pensaban que pronto moriría de hambre[...]; lo que pasó pronto fue que aprendió a vivir independientemente, y, en las buenas temporadas, llegaba a conseguir lo suficiente para normalizar su peso”, lo que equivale a decir: *aprendió a coincidir con lo real*.

Recordando una cita de Hernández, dada con anterioridad, acerca de la función que debe cumplir la inteligencia (“Sirve para que podamos distinguir nuestro bien de nuestro mal, lo que nos es propio de lo que nos es ajeno, de manera que podamos ser, tenidas en cuenta nuestras condiciones y nuestras circunstancias, lo menos míseros y tristes que podamos ser”),<sup>113</sup> podremos llegar fácilmente a la conclusión de que el perro golondrino se sirve en gran medida mucho mejor de sus capacidades intelectuales que el mismo Jacinto José Pedro. Asimismo, aquella otra cita que dice: “Inteligencia significa ensamble, coincidencia, similitud es, en efecto, la facultad de coincidir con lo que existe

---

<sup>111</sup> Es de notar en este pasaje la *diferencia discursiva* que se da entre Jacinto José Pedro y el perro, pues mientras para aquel puede resultar insultante que lo consideren hijo de la misma madre que un perro, para éste último nada tiene de ofensivo el que lo consideren hijo de una perra.

<sup>112</sup> A pesar de aquella negación de la temporalidad que Hernández plantea como preámbulo, hay ciertos indicios en el cuento que revelan de que época y lugar se trata, el más importante de ellos, la mención de Manuel Acuña. Así pues, el cuento se ambienta en la Ciudad de México, durante algún momento de la segunda mitad del siglo XIX

<sup>113</sup> Efrén Hernández, “Don Juan de las Pitas habla de la humildad”, en: *Bosquejos*, p. 119.

(la realidad)”,<sup>114</sup> no dudaremos que efectivamente el perro golondrino ha dado con esa coincidencia, mientras que su *hermano humano* ha sido incapaz de ello.

Por lo anterior, ver en Jacinto José Pedro un personaje *típico* de la narrativa de Hernández sería una pretensión un tanto equivocada, pues, a diferencia de Juárez, de Serenín o de Inés (quienes sí son capaces de coincidir con la realidad que los circunda), aquél se siente escindido del mundo natural, lo cual conforma toda su tragedia:

[...] Él, no era sino un hombre. Un hombre no es sino la dos mil millonésima parte de la humanidad. Y la humanidad es tan insignificante que, sin telescopio, no se puede ver desde la luna.

He aquí lo terrible; sentir que se es la sinnumerónésima parte del conjunto total, y que lo verdaderamente lógico no es la misericordia, sino la indiferencia. [p. 301.]

Quizá en este caso es donde resultan ciertas las afirmaciones de Valadés sobre “lo precario que rodea a tantos seres humildes e inocentes”,<sup>115</sup> sólo que, en lugar de aparecer como una característica propia de los personajes hernandianos, pertenece al orden lógico del acomodado mundo burgués,<sup>116</sup> aquel que ve en un “perro golondrino” un feroz lobo, y que es representado por un personaje más bien atípico dentro de la obra narrativa de Efrén.

### 3.2.- “El señor de palo”

Esto último nos lleva a considerar un aspecto que, hasta el momento, no hemos tratado directamente pero puede entrelazarse a lo largo de nuestro estudio; se trata del “personaje tipo” en los cuentos de Hernández.

---

<sup>114</sup> Efrén Hernández, “Una definición de poesía”, en: *Bosquejos.*, p. 166.

<sup>115</sup> Edmundo Valadés, *op. cit.*

<sup>116</sup> Al que Jacinto José Pedro pretende amoldarse sin demasiado éxito.

De acuerdo con muchas de las críticas: “El joven estudiante de ‘Tachas’ bien podría ser el de ‘Santa Teresa’, o el escritor de ‘Un escritor muy bien agradecido’, o Serenín Urtusuástegui [sic], el enamorado protagonista de ‘Unos cuantos jitomates [sic] en una repisita’, o el personaje de ‘Sobre causas de títeres’ cuyos amigos pierde conforme se van volviendo adultos”<sup>117</sup>. Sin embargo, acabamos de ver cómo Jacinto José Pedro se separa de algunos otros entes ficcionales surgidos de la narrativa de Hernández (tales como Serenín, Juárez o, en su mismo contexto, el aventurero perro golondrino) por el hecho de que se revela incapaz *coincidir con lo real*.

Así, la valoración de los personajes de Hernández debería modificarse junto con los demás aspectos que hemos abordado en este trabajo, y debería concedérsele a cada uno cierta independencia con el resto de la obra de nuestro autor. Esto, más que romper la unidad del todo proporciona nuevos matices para la lectura, y al mismo tiempo ayudaría a despejar un poco la idea de que personajes y autor son uno mismo.

Ahora bien, es indudable que, con todo, los personajes narrativos de Hernández comparten por lo menos una característica común, y esa es su capacidad imaginativa, la velocidad a la que se mueven sus pensamientos: “Dentro de mí —dice “El señor de palo”—, el pensamiento obedece a una estricta concatenación, nada más que a veces es extraordinariamente rápido y las palabras que lo vierten no alcanzan a seguirlo y sólo expresan los nudos más salientes”. [p. 326]

Estas mismas palabras podrían ser dichas por Juárez, por el seminarista de “Santa Teresa” o por el mismo Jacinto José Pedro, sin embargo, a pesar de (o quizá, precisamente por) ello sus personalidades transitan por rumbos distintos. Porque ser

---

<sup>117</sup> Ana García Bergua, *op. cit.*, p. 15.

imaginativo no basta para “distinguir nuestro bien de nuestro mal”, como lo demuestra el caso de “Un escritor muy bien agradecido”.

Estamos, pues, ante algo parecido a la objeción que de las vanguardias artísticas hacía Efrén Hernández, sólo que la imaginación permea toda su obra, y es probablemente el elemento que más deleita al lector que se acerca por primera vez a ella. Por tanto, la imaginación ocupa un lugar principal dentro de la estética de Hernández y uno de los ejemplos más claros de ello se es el cuento “Un señor de palo”.

Varios son los momentos de verdadero desboque imaginativo que se dan a lo largo de este cuento, cuya glosa es la siguiente:

Domingo es un “paralítico” que, sentado en una silla con ruedas de motocicleta, “desea viajar en tren, o, por lo menos, dar de tiempo en tiempo unos pasitos” [p. 311]. Tras darnos cuenta de su condición y de presentarnos a otro personaje, María de las Mercedes, quien en realidad no será aludida más que de forma lateral a lo largo del cuento, Domingo, procede a resumirnos parte de su biografía: su nacimiento fatídico que trajo consigo la muerte de su madre, sus visitas cada dos meses a la peluquería donde “por seis centavos daban veinticinco cacahuates, contaban las noticias y cortaban el pelo” [p.314], sus posteriores cortes de cabello cada dos semanas (después de que, sin saber cómo, él y sus parientes se hicieran ricos) mientras echaba de menos la peluquería anterior con sus cacahuates, y su primer viaje en tren.

Resulta que, terminada la preparatoria, ante la disyuntiva de casarse o de meterse de seminarista, Domingo decide jugarse el futuro a la suerte en un volado; sin embargo, su futuro queda incierto pues, por la fuerza con que fue arrojada, la moneda se pierde entre el techo y él se marcha del pueblo.

Ya en el tren, Domingo, se entretenía construyendo castillos en el aire, especialmente concentrado en uno, casi a punto de concluirlo cuando “uno, que nació para barítono, pero que erró la vocación y se metió de garrotero, gritó, con todas sus fuerzas, el nombre de una estación” [p. 318], derribándole en pleno vuelo aquel castillo, y haciéndose merecedor de su rencor.

Un segundo incidente hace que Domingo descienda del ferrocarril buscando algo para la cena, teniendo al volver el infortunio de, por no fijarse bien en los letreros, caer de los escalones mientras subía al vagón, haciendo sonar su capital contra el piso del andén. Ante esto, un personaje sale de la nada y le insta a, por misericordia, comprarle un anillo de oro que le había sido heredado por su madre, pero que, ante la pobreza, se ve obligado a vender. Domingo termina cediendo pero, precavido, paga con unas monedas probablemente falsas el anillo que lo mismo promete ser falso.

Sin embargo, el garrotero del tren, el mismo que momentos atrás ha demolido, hasta el último ladrillo, el castillo que con tanto ahínco levantase Domingo sobre el viento, el garrotero, pues, lo ha presenciado todo y, desconociendo la artimaña de aquél, lo juzga como un “bruto” por comprar un anillo que a todas luces es falso, lo que agrava el rencor ya concebido.

En un acto de buena voluntad, el garrotero ofrece una copa a Domingo “en compensación y para soportar más llevaderamente las inconsecuencias de la vida” [p. 322] estableciendo de paso una conversación con él a propósito del amor y de las infidelidades de su mujer, Adelina.

Ante la sugerencia que Domingo hace al garrotero de vengarse de su mujer acabando con la vida de ésta, el garrotero se niega y, por todo motivo, le muestra su retrato, ante el cual, la reacción del protagonista es bastante peculiar:

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

Esta figura que consiste en dirigirse a cosas inconscientes o a monitos de palo, se denomina apóstrofe, y es buena para indicar que el narrador se ha conmovido extraordinariamente. Y para que ahora lo sepáis de mí, he puesto bajo admiraciones ortográficas los receptores y emisores del lenguaje. Hecho que me pareció oportuno, porque fuera de broma, motivos de asombro de esta calidad sólo nos es dado contemplarlos cada dos o tres mil años. *Verbi gratia*: el diluvio, la resurrección de Cristo, las piernas de la mujer del garrotero. [p. 323.]

Y en un afán de darnos una idea de ellas, el narrador da rienda suelta a su capacidad imaginativa, creando, a nuestro parecer, algunas de las mejores páginas dentro de la producción narrativa de Hernández:

La voluta más ágil de mi fantasía es tan leve y tan ágil, que resulta de una imposible transmisión verbal. Puedo, sin embargo, referirme a un claro de bosque, a un temblor de agua de fuente, cuyo estremecimiento pasa frente a mí, a la manera de un soplo pausadísimo del aire; pero andando, y que es más bien una señora.

Esta señora no sabe de urgencias; pasa aristocrática, pausadamente, ocupada por una eternidad en ensartar una hebra de agua en una aguja de oro. [...]

La operación completa contiene los cuatro siguientes sucesivos actos:

Primero: corta con los dientes la punta de la hebra de agua.

Segundo: humedece con los labios el extremo en que cortó.

Tercero: para sacarle punta, lo tuerce con los dedos.

Cuarto: guiñando un ojo, apunta.

Hasta aquí se ha enumerado lo que hace la señora. Consideremos, en seguida que la aguja es humorística, y que, como para remedarla, guiña también el ojo [...]; y sepamos, finalmente, que la hebra, sea porque ha heredado el buen carácter de su madre la fuente [...], sea porque le hace gracia el chasco que se lleva la señora, se curva al encontrar cerrado, adoptando la forma de una boca risueña, en vez de curvarse con los extremos hacia abajo como haría la boca de, por ejemplo, usted, si un día de tantos le dieran con la puerta en las narices.

[p. 325.]

La charla entre Domingo y el garrotero se prolonga hasta muy entrada la noche, charla inquietante sobre amores desgraciados, hasta que éste último pregunta:

— ¿Qué cosa —delante de una pausa, dijo el garrotero—, que cosa es el amor?

La palabra llegó entonces —notad esta virtud de la insistencia— mucho más dentro de mí, penetró hasta la alcoba en donde se me duermen las palabras, se quitó el sombrero, se desnudó de su significado y, muerta, muertecita de sueño se quedó dormida [p. 329].

Después de lo cual, Domingo cede al sueño también.

Al abrir nuevamente los ojos, se encuentra con la sorpresa viva de la mujer del garrotero, a la cual reconoce por las piernas, sentada frente a él y enhebrando una aguja. La cabeza se le llena de pájaros mientras la contempla hasta que, como de costumbre, llega el garrotero a hacerlos huir en desbandada.

Recordando los rencores pasados, Domingo decide cobrar venganza del garrotero del modo que más le duele: seduce a su mujer con el anillo falso comprado en la pasada estación de tren. El anillo logra llamar la atención de Adelina, quien empieza a recibir de buen agrado los galanteos de Domingo, y llega incluso a sentársele en las piernas. Domingo, a pesar de percibir que el marido de Adelina se acerca, lo permite, con la intención de que el garrotero “viera con sus propios ojos, que aquella semana se había encontrado con otros más brutos que yo” [p. 338].

El garrotero, al verlos, se abalanza sobre él con tanta ira que tropieza y pierde el palo, lo cual ocasiona que el tren no pueda ser paralizado en la estación siguiente, descarrilándose y provocando la muerte de Adelina, del garrotero, de un montón de pasajeros, y dejando de paso a Domingo parálítico, que es como comienza el cuento.

El cuento finaliza con una disertación en tercera persona (contrario al resto, narrado en primera) sobre el envejecimiento y muerte de Domingo. Hasta aquí, pues, la sinopsis.

Ahora bien, al igual que Jacinto José Pedro, Domingo se separa de otros personajes tales como Serenín o Juárez pues cede a la lógica del garrotero para quien comprar un anillo falso es propio de “brutos” y no cree encontrar en él sino a un tonto fácil de engañar y que necesita ser compensado por las “inconsecuencias de la vida”. Sin embargo, este es el segundo rencor que Domingo guarda contra el garrotero; el primero se dio a propósito del castillo imaginario derrumbado en pleno aire, y el tercero vendrá cuando el garrotero le presente a su mujer.

Si de entre estos tres rencores podemos justificar de algún modo el segundo (para nadie es agradable que se le considere un tonto), el primero y el segundo parecen blandirse de forma injustificada pues, en uno, el garrotero sólo cumplía con su oficio, y en otro, Domingo fue víctima de su propia ilusión.

En efecto, no es nunca el garrotero quien crea la imagen ideal que de Adelina se hace Domingo, es la propia imaginación de éste (la misma que crea castillos erigidos sobre el cielo) la que lo lleva a enamorarse de ella y, por tanto, a ver al garrotero como un inoportuno rival. Incluso cabe preguntarse si de verdad Domingo se ha enamorado de Adelina o si al final sólo es un pretexto para vengar el agravio sufrido por parte del garrotero. Lo importante aquí es notar la diferencia que existe entre este “amor”, ilícito e interesado, y el amor de Serenín, por ejemplo, también ilícito, pero indudablemente honesto y verdadero.

Mientras que a Serenín el amor por su vecina le lleva a la conclusión de que “el tomate, el polvo, el cuerpo, el alma, la ventana, etcétera..., todo cuanto existe, y el cielo, son lo mismo”, [p. 377.], para Domingo, la revelación de que la mujer que aparece ante sus ojos al despertar es la esposa del garrotero la hace pasar de “espíritu incorpóreo” a “una de tantas estatuillas de piedra, en una simple hija de Adán, sujeta a las enfermedades, a la muerte, y a comer fruta *non sancta*”. [p. 331.] En otras palabras, lo que para Serenín es un punto de comunión con el todo, para Domingo es una escisión, una disminución, una caída.

También es interesante notar el paralelismo entre la pregunta “¿Qué cosa es amor?”, con aquella otra tan conocida: “¿Qué cosas son tachas?” Lo mismo la una que la otra se meten en el interior de sus respectivos personajes, mientras a uno lo hacen interrogarse por el sentido profundo de la vida, al otro lo llevan al territorio del sueño: “es decir, yo entonces era, hablando en sentido metafórico, una jaula dormida igual a un pájaro con un más pequeño pajarito de palabra, asimismo dormido” [p. 329].

Se puede ver con estos dos ejemplos que el camino que sigue la imaginación de Domingo es contrario al seguido por la de Juárez y la de Serenín, ya que mientras los personajes de “Tachas” y “Unos cuantos tomates...” establecen vías alternas para coincidir con la realidad que los circunda, en “El señor de palo”, Domingo parece verse alejado de ésta por sus ensoñaciones y, más que coincidir, se inventa una realidad propia en la cual no permite que nadie se entrometa, siendo este el motivo del primer y tercer rencor contra el garrotero: haber venido a destrozarle su “realidad” erigida a base de ensoñaciones.

De este modo, Domingo parece cumplir con las observaciones hechas por Valadés a propósito de los personajes de Hernández, con la diferencia de que él no pertenece a los “seres humildes e inocentes”, sino que incluso es algo rencoroso y vengativo. Sin embargo, sería injusto hacer de Domingo un villano; en “El señor de palo” se respira más bien el ambiente de la tragedia, los seres humanos son víctimas de sus pasiones y su destino.

Domingo termina como parálítico por sus acciones, pero sus acciones parecen provenir desde más allá de él (recuérdese la muerte de la madre, o la moneda extraviada al momento de decidir su futuro); y todo el cuento asimismo funciona como una gran catarsis: “Me duele mucho haber sido la causa de tan grande accidente. Dispénsame; ya no lo vuelvo a hacer. Y esto es todo lo que quería contar” [p. 338].

Así pues, en “El señor de palo” encontramos nuevamente ese orden moral antepuesto al plano estético, lo que hace que, dentro de las concepciones propias de Hernández, cobre verdadero valor. No obstante, Hernández no hace nunca una condena de sus personajes y recrea en Domingo un personaje tan entrañable como Juárez y Serenín.

Por otro lado, indudablemente hay una “moraleja”: “En este capítulo Domingo ya no habla. En este capítulo Domingo ya no piensa. En este capítulo Domingo ya no sufre. Es decir, Domingo ya no quiere, no desea; se ha hundido en el silencio, y ahora ya es parálítico hasta del corazón. // A esto es a lo que yo llamo “*Un señor de palo*” [p. 340].

Podríamos decir al respecto que, si bien no hay culpabilidad, sí hay, en cambio, tal como en la tragedia clásica, responsabilidad por los actos; Edipo, por ejemplo, no es “culpable” por asesinar a su padre y haber dormido con su madre, pero si es responsable

de haber alterado el orden de lo natural y ha de pagar un precio por ello: el vagar ciego y mendicante por la ciudad de Tebas. Del mismo modo, Domingo no ha de ser condenado por el accidente, pero indudablemente ha *participado* en la muerte de varias personas, y ese es un acto por el que debe responder.

Así, a pesar de que puede sentirse la carga moral, sobre todo hacia el final del cuento, no es ésta una moral maniquea que se encargue de condenar a los hombres por sus malas acciones, simplemente se encarga de resaltar que la vida de un ser humano es producto de sus actos y decisiones.

Finalmente, el análisis nos sirve para ver que no estamos ante un cuento de corte moralista y para percatarnos de que la obra narrativa de Hernández es rica en matices, abiertos a las posibilidades imaginativas, pero sin perder en ningún momento la idea de que, detrás de todo ello, hay algo más; algo que ha de evitar que todos lleguemos a ser, en determinado momento, lo que el narrador del cuento llama “Un señor de palo”.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Haciendo un recuento final, las ideas relevantes des este trabajo se pueden englobar en las siguientes afirmaciones:

En primer lugar, al momento de abordar críticamente la obra de Efrén Hernández, deben desecharse ciertos conceptos y posturas que son más el producto de los prejuicios y presupuestos que nos acompañan en la vida cotidiana que una exigencia propia de los cuentos mismos (tal es el caso de términos como “malicia” e “inocencia”, o los calificativos de “raro”, “extravagante” y “absurdo”). Del mismo modo, debemos *abrirnos a la plurisignificación de su lenguaje narrativo* y evitar hacer de Hernández un demiurgo de lo real o, peor aún, poner a combatir *nuestra definición de realidad contra la suya* ya que, en última instancia, ambas son sólo eso: *una definición de realidad entre tantas posibles.*

Asimismo, debemos tener en cuenta que la modernidad (entendida como un proceso histórico) extiende sus raíces desde inicios del siglo XVI, siendo esto lo que permite encontrar en Hernández tanto a un continuador de la línea tradicional como a un maestro de lo moderno, ya que su obra literaria es la manera particular en que un autor del siglo XX plantea y resuelve conflictos filosóficos y estéticos surgidos siglos antes (“realidad oscilante”, “relación del ser humano con la naturaleza”, etc.), sirviéndose de las reflexiones y respuestas dadas ya por los pensadores humanistas para formular las suyas propias: *la Realidad es unívoca e inabarcable; el don más alto dado a los seres humanos es la inteligencia; la inteligencia es la herramienta para coincidir con lo real.*

En la narrativa de Hernández, tanto la plurisignificación como la inteligencia *sirven para establecer dichas vías alternas de integración con la realidad*, distintas a los modelos y discursos preestablecidos que, en el caso que nos ocupa, tienen un matiz muy específico (la mentalidad y la conducta propias a principios del siglo XX), pero que, de modo general, pueden aplicarse a cualquier caso, pues *la realidad nunca será agotada por las interpretaciones que de ella puedan hacerse, mas siempre habrá interpretaciones que se le aproximen en la medida en que se rijan por el orden de lo natural y la armonía con lo que las rodea; para Hernández, está es labor del arte y la poesía.*

Teniendo esto en consideración, será posible conseguir esa visión integradora y sistemática que nos permita llegar al punto donde los cuentos de Hernández empalman con sus ideas y definiciones sobre el arte y la poesía, lo cual arrojar nueva luz sobre su lectura y abre así la posibilidad de hacer una interpretación más sólida de ellos. Creemos que los cuentos de Hernández son, cada uno, un mapa del recorrido al que su autor nos invita para descubrir nuevos modos de definir el espacio y las cosas que nos rodean, conscientes de que no son ellos quienes darán la última palabra, pero confiados en que, por lo menos, son un atlas de vías abiertas para coincidir con todo ello.

Por tanto, esperamos que el lector paciente haya encontrado a lo largo de estas páginas un método para la lectura de los cuentos de Hernández que facilite su degustación, ya que la principal virtud de su obra es el diálogo, un diálogo que: “equivale a acompañarlo sobre la más delgada de las cuerdas flojas en la travesía más curiosa por encima de los temas que han sido la preocupación de los hombres de todas las épocas: el espacio, el tiempo, la verdad...”<sup>118</sup>.

---

<sup>118</sup> Xavier Villaurrutia, citado por Ana García Bergua, *op. cit.*, p. 11.

## BIBLIOGRAFÍA

### Directa

Hernández, Efrén. *Obras*, nota preliminar de Alí Chumacero, bibliografía por Luis Mario Schneider, FCE, México, 1965.

— —, *Bosquejos*, edición, prólogo, notas e índices por María de Lourdes Franco Bagnouls, UNAM, México, 1995

— —, *Obras completas*, Tomo I, edición y prólogo de Alejandro Toledo, FCE, México, 2007.

— —, *Tachas y otros cuentos*, prólogo de Ana García Bergua, UNAM, México, 2002.

Millán, María del Carmen (selección y notas), *Antología de cuentos mexicanos inolvidables*. SepSetentas, México, 1976.

Valadés, Edmundo (noticia, selección y notas), *Cuentos mexicanos inolvidables*, Tomo I, Asociación Nacional de Libreros, México.

### Indirecta

Castillo Díaz, Jairo, *Una aproximación a la cuentística de Efrén Hernández*. Tesis de licenciatura para la UNAM, México, 1995.

Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, Trotta, Madrid, 2002.

Cervantes Saavedra, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, edición, estudio y notas de preliminar de Martín de Riquer, RBA, Barcelona, 1994.

— —, *Don Quijote de la Mancha*, edición, estudio preliminar y notas de John Jay Allen, Cátedra, Madrid, 2001.

- Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, FCE, México, 1988.
- Escandel Vidal, María Victoria, *Introducción a la pragmática*, Anthropos, Madrid, 1993.
- Gaarder, Jostein, *El mundo de Sofía*, Siruela, México, 1995.
- Iser, Wolfgang, “El acto de la lectura: consideraciones previas sobre un teoría del efecto estético”, en: Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1987.
- —, “La estructura apelativa de los textos”, en: Dietrich Rall, *op. cit.* pp. 99-119.
- —, “La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos”, en: Dietrich Rall, *op. cit.* pp. 351-364.
- Jiménez Rueda, Julio, “Realidad y fantasía en la obra de Cervantes” en: Rojas Garciduenas, José, *Cervantes y Don Quijote*, SEP, México, 1972.
- Marías, Julián, *Cervantes clave española*, Alianza, Madrid, 1990.
- Mendoza Teles, Gilberto. *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos*. Tomo I. Iberoamericana, Madrid, 2000.
- Micheli, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1979.
- Mosqueda Rivera, Raquel, “La poética de la digresión”, texto proporcionado por la autora.
- Rougemont, Denis de, *Amor y Occidente*, Ed. Leyenda, México D.F., 1945.
- Verani, Hugo, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, FCE: México, 1990. p. 9.