



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

01069

9

LA ESTÉTICA MODERNISTA EN LA OBRA DE EFRÉN HERNÁNDEZ

FAC. DE FILOSOFÍA Y LETRAS



DIVISION DE
ESTUDIOS DE POSGRADO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS
(LITERATURA MEXICANA)

PRESENTA
JACQUELINNE COLÍN SANDOVAL

DIRECTOR: MTRO. ARNULFO HERRERA CURIEL



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.

General de Bibliotecas Co. la
A a difundir en formato electrónico e impreso el
contenido de mi trabajo recepcional
NOMBRE: José Luis Colón
Sandoval
FECHA: 17 Noviembre 2002
[Firma]

Quiero agradecer a José Luis el apoyo, la paciencia y el amor que me brindó durante todo este tiempo. Dedicar este trabajo a mis hijos Jorge y Paulo, raíces de mis sueños. Por supuesto a mis padres, que son la luz de mi camino. A mis hermanos y sobrinos con cariño. A Alejandro por su recóndita presencia. Y con especial agradecimiento al Maestro Arnulfo Herrera.

ÍNDICE

	Pág.
Introducción	1
Capítulo I. Referencias	7
1.1 Históricas	7
1.1.1 Contexto sociocultural	18
1.2 Teóricas	24
1.2.1 Lenguaje e ideología	27
Capítulo II. Un adelanto en la novelística mexicana	35
2.1 <i>La paloma, el sótano y la torre</i>	35
2.2 <i>Cerrazón sobre Nicomaco. Ficción harto doliente</i>	48
Capítulo III. Prosa de poeta	54
3.1 Del modernismo a la literatura de Efrén Hernández	54
3.2 Discursividad y escritura	67
Capítulo IV. Divagación poética	111
4.1 Efrén Hernández, el poeta	111
Conclusiones	134
Bibliografía	137
Hemerografía	142

INTRODUCCIÓN

El título de este trabajo, *La estética modernista en la obra de Efrén Hernández*, obedece, simplemente, a que el autor incursionó en la escritura “moderna”, una escritura que se extiende desde el modernismo hasta la literatura actual en Hispanoamérica. De este modo, entendemos por modernidad hispanoamericana la realización de una nueva escritura nacida con el modernismo durante las últimas décadas del siglo diecinueve; de acuerdo con la idea de Fernando Burgos: “El escrutinio de lo moderno en Hispanoamérica sería inconcebible sin un examen del modernismo no sólo porque con éste germina la modernidad sino que además porque el modernismo se concibió como todo lo que ha significado la trayectoria de la modernidad”¹

Es necesario, como indica Habermas, dar énfasis al hecho que “la modernidad se rebela contra las funciones normalizadoras de la tradición; la modernidad vive de la experiencia de rebelarse contra todo cuanto es normativo”². En este sentido lo moderno crea un espacio extendido en el que se recurre a lo nuevo como principio de arranque. La obra de Efrén Hernández concierne sobre todo a los aspectos intensificadores con que se manifiesta lo moderno en las expresiones artísticas más recientes: “El principio transmutacional, la aventura de una búsqueda que desarma las normatividades, y la percepción de que su novedad resultante es fugaz e incompleta, componen la identificación espacial de la modernidad asumida

¹ Fernando Burgos. *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*. Monte Ávila Editores Latinoamericana, Venezuela, 1995, p. 19.

² Jürgen Habermas “La modernidad, un proyecto incompleto”, en *La posmodernidad*. H. Foster, J. Habermas; Baudrillard, et al. Editorial Kairós, Barcelona, 1985, p. 22.

en la práctica de un discurso reflexivo y auto-crítico”.³ Modernismo y modernidad no conllevan en las siguientes páginas rasgos de sinonimia ni tampoco son vocablos absolutamente disímiles. El primero se comprende dentro del segundo, el modernismo representa una fase al tiempo que señala los orígenes de la modernidad y ésta es una presencia que continúa a través de la vanguardia. Así, la modernidad comienza en la invención de una escritura llamada modernismo. Las características sobresalientes de esta escritura se originaron en el modernismo:

Las búsquedas de lenguajes multivalentes, la asimilación de lo poético a la escritura *medio* y *médium*, la obsesión por el poder transformacional de la palabra y el arte, la sumersión en las ausencias del signo, la radicalización de poéticas junto con la necesidad de su proclama, la pasión devorante por lo cosmopolita, la visibilidad de la imagen frente a la omisión de su productor (narrador/autor, manifiesto/hablante [...]) la proliferación de lenguajes metaliterarios, la autocontemplación del artista junto con la propia escritura ⁴

La presente tesis no pretende profundizar en el estudio del modernismo, ni en la crítica que sobre éste se ha hecho, es sólo un intento por estudiar la obra de Efrén Hernández a la luz de las innovaciones vanguardistas hispanoamericanas ocurridas en las décadas de los veintes y de los treintas. Intenta articular la obra hernandina con el modernismo dentro de un proceso de desarrollo que comprende al modernismo como el impulso originador del despertar de la modernidad en Hispanoamérica y la vanguardia como el centro de ésta. El enfoque de la vanguardia revela la importancia del modernismo para el despliegue de la vanguardia y su propia constitución. De este modo, el presente trabajo aborda a la crítica literaria

³ Fernando Burgos. Op. Cit., p 22.

⁴ *Ibid.*, p. 27.

que se tiene de la obra de Efrén Hernández, con el propósito de rescatar una obra inestable en términos de su alineamiento con un sistema estético determinado.

La propuesta narrativa de Efrén Hernández ha sido, para algunos críticos, un momento de esa literatura mexicana que no trasciende, pues se le ha visto sólo como un escape a la forma tradicional de narrar; una forma que no pretende llegar a más:

Si buscamos en qué radica su originalidad, nos encontramos con que no la constituye caracteres que entretejan un valor positivo, por el contrario, el cuento está en la evasión del cuento mismo, en el escabullir la forma tradicional, sin pretender a su vez ser otra cosa. Se trata de evadir toda forma precisa y concreta para deambular caprichosamente en la divagación.⁵

Si bien es cierto que la forma de narrar de Efrén Hernández es divagatoria hay que destacar que gracias a esta característica podemos apreciar al máximo su discurso:

Efrén Hernández abandona discretamente las zonas narrativas tanto del realismo como del lirismo. Del primero olvida el culto a la historia. Del segundo rechaza todo romanticismo. Su idea del texto es la máquina que pregunta. Contemporáneo de Borges y de Filisberto Hernández, nuestro Hernández comparte con ellos la postulación de la ficción como realidad primordial (...). Basta releer el Tachas de Efrén Hernández para entender la sonrisa secreta de su autor. ¿Qué significa la palabra Tachas? Es nada y es todo. Lo innombrable y su conquista, la literatura.⁶

Esta idea rebasa, por lo tanto, el hecho de seguir en la lectura de Efrén Hernández sólo una historia interesante para, en cambio, mostrarnos una escritura en la cual existe un tejido asociativo que hace imperceptible la presencia del espacio, de los personajes, y del acontecimiento que ha dado origen a la narración. Es realmente

⁵ Pina Juárez Frausto, "El cuentista en la divagación", en *Tierra Nueva*, año 2, núm. 9-10, mayo-agosto, 1941, pp. 82-3.

⁶ Christopher Domínguez. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, V. I, F.C.E., México, 1991, p. 562.

un terreno fértil en donde lo más importante radica en postular la ficción como realidad primordial, lo que posteriormente vendrá a sustentar la ambigüedad literaria como una forma de la modernidad narrativa. Xavier Villaurrutia, por su parte, no es muy alentador respecto a la obra de Hernández:

Rompiendo un silencio de varios años, Efrén Hernández publica ahora su verdadero libro. La plaqueta que precedió a *El señor de palo*, no era más que una divagación brevísima sobre el significado o los significados de una palabra: “tachas”, que se prestaba a tener muchos y que sirve de pretexto para divagar y saltar sin ruido y sin movimiento casi, de una cosa a otra.⁷

En otro asunto, habrá que señalar lo significativa que resulta la obra de Efrén Hernández en su contexto histórico, pues hallamos una importante crítica a la realidad sociopolítica de los momentos que narra. Fundamenta su discurso (entendiendo por éste, el proceso de enunciación que da a conocer la *historia*, en tanto lo que se ofrece a la lectura es enteramente un discurso esto es; “un lenguaje puesto en acción”)⁸ en función de ironizar sobre una realidad social en la cual la historia aparece como un discurso donde existe una intención dialéctica. De este modo, existe un entretejido “ficción-realidad” que explora además una problemática ética cognitiva del texto en consonancia con una propuesta temporal del mismo.

Efrén Hernández crea historias que mantienen siempre un hilo conductor dentro de la esfera discursiva, donde el narrador, motivado por una intención paródica, logra que en la frontera ideológica del enunciado se produzca un contraste de ideología entre el lenguaje lírico y el lenguaje cotidiano. De esta manera, el discurso halla su sustento en las voces que

⁷ Xavier Villaurrutia “E. H. El señor de palo”, en *Examen*, septiembre, 1932, p. 14.

⁸ Raúl Dorra *Hablar de literatura*. México, F.C.E., 1989, p. 75.

algunas veces se manifiestan de manera monológica, mientras que en otras adquieren diferentes matices en el transcurso de la narración, pero siempre ancladas a circunstancias únicamente reales dentro de los límites del ámbito particular de Efrén Hernández. Así, mediante una búsqueda constante de la identidad a través de la imaginación, el poeta se desplaza en un mundo en el que “prefiere su propia materia psicológica y elude toda trama artificial para ganar el extremo artificio de la intrascendencia en donde el *contar*, y no lo contado, se vuelve esencial”.⁹ Para entonces (1941) los *Cuentos* de Efrén Hernández, sólo tenían como competidores a los animados *Cuentos de todos colores*, tercer volumen, del “Dr. Atl”.

A continuación se presenta una puntualización de los temas abordados en el presente trabajo. El primer capítulo delimita el contenido histórico-social en el que se ve inmersa la obra hernandina, así como el aspecto teórico-ideológico que pretende constatar la importancia de una escritura que posteriormente vendría a formar parte de la moderna narrativa en México. El segundo capítulo “Un adelanto en la novelística mexicana”, intenta explorar las posibilidades de apertura que tiene la obra hernandina en la narrativa moderna mexicana.

El capítulo tercero tiene como finalidad extender la idea —que va desarrollándose a lo largo de la tesis— de que la obra hernandina cobra significación en la medida que su obra sea estudiada a partir de las innovaciones vanguardistas hispanoamericanas ocurridas entre 1920 y 1930. El apartado 3.2 “Discursividad y escritura”, estudia la cuentística hernandina bajo la lógica de un mundo en el cual la literatura, la realidad, y las palabras

⁹ José Luis Martínez. *Literatura Mexicana Siglo XX. 1910-1949*. Lecturas Mexicanas, núm., 29 CONACULTA, México, 1990.

("tachas" una de ellas), están cargadas de acepciones múltiples y su realidad verdadera es imposible de alcanzar.

En el cuarto capítulo, se aborda la poesía hernandina bajo un estudio contenidista y estético, que no lo aleja mucho del epíteto de divagador. Ya Alí Chumacero había señalado su poesía como "ecos de antiguas voces y procedimientos —palabras poco usadas, frases que se anudan con digresiones, imágenes que pecan de sinceras— que al descender de su soledad se enriquecían con sensaciones impulsadas por una doliente reflexión"¹⁰

¹⁰ Alí Chumacero "Imagen de Efrén Hernández", en *Efrén Hernández, Obras*. F.C.E., p. VII

CAPÍTULO I. Referencias

1.1 Referencias históricas

Efrén Hernández nació el 1° de septiembre de 1904 en León Guanajuato. Fue cuentista, poeta, novelista, ensayista, dramaturgo, guionista. También cultivó el género epistolar, del cual se conservan como única muestra las cartas aparecidas en la revista *Letras de México*, “Carta a Alfredo Maillfert” y “Carta a Enrique Guerrero”. A esta producción pueden añadirse sus obras inéditas como “casi sin rozar el mundo”, que es una obra dramática (completa); *Comentarios sobre Alfonso Reyes* (crítica); *El maestro D. Francisco Díaz de León* (apunte crítico y analítico); *Algunos pensamientos que surgieron tratando de encontrar la definición de poesía* (teorizaciones). Además de algunos cuentos inconclusos, relatos fantásticos y apuntes marginales. Fragmentos de una obra dramática: *Adanijob*. Un ensayo en el cual se iba a extender el problema planteado en *Manojo de aventura* intitulado *Animalita* con fines de argumento cinematográfico. Su creación dramática no llegó a publicarse y se encuentra inédita en poder de su familia. Efrén Hernández murió el 28 de enero de 1958.

En el relato corto Efrén Hernández desborda su intención literaria para el desarrollo de la acción interior dispuesta a rápidas y variables creaciones. En 1928 publicó su primer cuento: *Tachas*. En 1932 *El señor de palo*, 1936 *Hora de horas*, 1941 *Cuentos*, 1943 *Entre apagados muros*, 1946 *Cerrazón sobre Nicomaco*, 1949

La paloma, el sótano y la torre, 1951 Nicocles Méndez (tragiburledia cinematográfica realizada en colaboración). 1955 *Poemas*, éstos se hallan recogidos en dos volúmenes: *Hora de horas* y *Entre apagados muros*. Unas cuantas composiciones en *Ocho poetas* y “Bajo el signo de *Ábside*” y otras tantas dispersas en revistas. Cultivó también el teatro: *Casi sin rozar el mundo* (tragedia inédita). En cuanto al ensayo, tenemos: *Manejo de aventuras* y los artículos diseminados en diversas publicaciones (en lo que respecta a sus ensayos creo que merecen un estudio aparte por la importancia implícita). Los órganos donde colaboró fueron *Taller, Taller Poético, Fábula, Voces, Romance, Phanal, Nosotros, Mañana, La República, Futuro, El Popular, Revista de Revistas, El Nacional, Hoy, Tira de Colores, El Cuento, Umbral, Exposición, Trento, y Alcancía*.

Es importante hacer notar la excelente labor que Efrén Hernández, al lado de Marco Antonio Millán, realizó en la *Revista Antológica América* (fundada en 1940) sobre todo en el período comprendido entre 1948 y 1956 y fungió como subdirector hacia el número 60. Con la incorporación de Millán en el número 18 de la revista, ésta adquirió un tono literario, más que el sociopolítico en el que se venía desarrollando. *América* “fue en definitiva una revista orientada hacia el nacionalismo heredado de los escritores de la Revolución, lo que no impidió que en ella aparecieran textos inéditos de José Gorostiza y de Jorge Cuesta”¹¹ Tanto Marco Antonio Millán como Efrén Hernández lograron ofrecer una buena selección de la obra de los jóvenes poetas y prosistas de su época. Pero su mayor aportación como

¹¹ María de Lourdes Franco Bagnouls *Efrén Hernández Bosquejos* México, UNAM, 1995, p. 11.

revista literaria estuvo tanto en la presencia de Efrén Hernández, como en el apoyo a la publicación de la obra de Juan Rulfo: *El llano en llamas*. Y no menos importantes fueron los ensayos sobre el indoamericanismo. El nacionalismo de la *Revista América* matizó los cuentos de Efrén Hernández sólo en la medida del compromiso estético con la idiosincrasia de un pueblo. Sus historias, aunque se hallan muy cerca de la realidad social de los mexicanos, profundizan sobre todo en una propuesta que rompe con el costumbrismo y con el realismo, y se alojan en un mundo de ficción. Así, los personajes, el espacio etc., conforman una realidad circundada por “verdades aparentes”. Sus cuentos son recreaciones imaginarias que comienzan y terminan en la ficción.

Efrén Hernández constituye un caso excepcional en la literatura mexicana pues no tiene un antecedente directo, pero sí diversas influencias, de los clásicos españoles principalmente. Su prosa nos remite a autores como Azorín, con mayor frecuencia, y a veces a Ramón Gómez de la Serna. A *Micrós*, en muchos momentos. Contemporáneo de los *Contemporáneos*, no se integró nunca al grupo, aún cuando contó con el respeto y la admiración de sus miembros. Este hecho se debió a que Efrén Hernández no creía en las reuniones de escritores; realizaba su obra en soledad, sin que esto implique que evitara el trato con sus compañeros de profesión, a quienes les unían lazos estrechos de amistad:

Quando tenía yo unos veintitrés años -a fines del movimiento Estridentista, que no me entusiasmo y me sonó a cosa rara simplemente- conocí a Los Contemporáneos en los que no pude evitar la impresión de cierta cosa postiza. Era yo el payo que ve muchas cosas y no entiende. Tuve entonces el propósito de dejar la poesía, porque según lo que me rodeaba, creí haber llegado a donde

podría llegarse en esta línea, y me dediqué a escribir novela y cuentos. Pero por 1933 descubrí a San Juan de la Cruz y me dejó sustantivamente espantado; es algo prodigioso. Conocí también a Fray Luis; me gustan mucho los místicos españoles. Después de leerlos tuve que volver a la poesía.¹²

Como vemos, tampoco le interesaban las metas del movimiento *Estridentista*, que principió con un afán de renovación literaria y se contagió después con intenciones políticas que desembocaron en una activa militancia social en literatura. Como se sabe, los principales representantes de este movimiento fueron: Manuel Maples Arce, Germán Lizt Iturbide, Salvador Gallardo, Arqueles Vela y Luis Quintanilla. Una razón por la que Efrén Hernández no se incorporó tampoco a los *Contemporáneos* fue la formación y los fines diferentes que tenían, pues estos últimos “buscaban renovar las letras nacionales mediante el contacto con otras lenguas, en particular la francesa; en tanto que Hernández se mantuvo siempre apegado a la tradición española”¹³. Sin embargo, en éste había aspectos que también cultivaron los *Contemporáneos*, como es el abstraerse de la realidad circundante “al estilo proustiano en los que se elude, por pudor estético, toda referencia a la realidad revolucionaria circundante y escriben novelas de divagación”¹⁴.

Tampoco tiene Hernández nada en común con los cultivadores de la literatura colonialista (Luis González Obregón, Ermilo Abreu Gómez, Manuel Romero de Terreros, Julio Jiménez Rueda, Francisco Monterde, Genaro Estrada y Artemio del Valle Arizpe), pues éstos se encontraban inmersos en una tendencia nacionalista.

¹² Alejandro Avilés. “Efrén Hernández el hombre”, en *El Universal*, 16 de noviembre 1952, México, p. 3.

¹³ Christopher Domínguez M. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, V. I, México, F.C.E., 1991, p. 18.

¹⁴ Marta Portal. *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*. Madrid, Espasa Calpe, 1980, p. 35.

Además de ser exponentes de lo autóctono y utilizar la tradición, así como el hecho de “destruir prejuicios de candoroso sentido político y ampliar en tres siglos la historia de México”¹⁵, este grupo en realidad reaccionó contra los escritos modernistas pues “practicaron, en vez del galicismo mental y expresivo, la españolidad en el idioma y las anécdotas”.¹⁶ Valle Arizpe, por ejemplo, cultivó “una prosa ornamentada, simétrica, arcaizante; una prosa de ver y tocar, una prosa que, aún recién hecha, tiene el olor y el sabor de cosa añeja; una prosa lenta, de una morosidad que, para ingenuos ojos actuales, resulta mineral, una prosa que le impidió ganar adeptos y que le permitirá en el futuro, ganar parciales efusivos”¹⁷

Así, tanto en los *Colonialistas* como en los *Contemporáneos* “con deliberada propuesta de elusión, su temática, premeditadamente ajena, es un escape a una situación todavía confusa, un afán de olvido de una circunstancia”.¹⁸

Luis Leal sitúa a Efrén Hernández en el grupo de los *Vanguardistas* en cuyos cuentos “el estilo poético, los personajes son simbólicos, y el elemento narrativo deja de constituir lo esencial del cuento, cuyo centro de interés se va desplazando una vez más hacia los elementos formales”.¹⁹ En efecto, Efrén Hernández se proyecta como un escritor moderno, entendiendo esta modernidad como la realización de una nueva escritura “nacida con el modernismo en las últimas décadas

¹⁵ Emmanuel Carballo. *El cuento mexicano del siglo XX. Antología*. México, Empresas Editoriales, 1964, p. 36

¹⁶ *Ibid.*, p. 34.

¹⁷ *Ibid.*, p. 38.

¹⁸ Marta Portal. *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*. Madrid, 1980, p. 35.

¹⁹ Luis Leal. *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid, Castalia, 1973, p. 36

del siglo diecinueve”,²⁰ en la que existe una nueva forma de comunicación donde conviven expresiones y parámetros artísticos y diversos. En efecto, es la modernidad iniciada en el siglo XVIII, surgida como una reacción a la ilustración en su origen y que “despliega sus fases desde el romanticismo a las vanguardias en Europa y desde el modernismo a las vanguardias en Hispanoamérica, disipándose progresivamente en nuestra actualidad”.²¹

Así, en tanto se aprecia la modernidad como una forma de ruptura con lo establecido, el surrealismo surge también como una nueva forma de expresión estética e ideológica ante la realidad. La narrativa hernandina cobra cierta similitud con ésta última en la medida en que se engloban “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”.²² Sin embargo, para Efrén Hernández el surrealismo significaba una forma de expresión desordenada y espontánea a la cual identificaba más “con el absurdo de una mente extraviada en la enajenación de un mal social”.²³ John S. Brushwood se ha encargado también de distinguir los parámetros estéticos del surrealismo frente a los logrados por el escritor mexicano: “el discurso de Efrén Hernández es una

²⁰ Fernando Burgos. *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*. Venezuela, Monte Avila Editores Latinoamericana, 1995, p. 19.

²¹ Fernando Burgos. *La novela moderna hispanoamericana*. Madrid, Tratados de crítica literaria, Edición Orígenes, 1985, p. 24.

²² María de Lourdes Franco Bagnouls. *Efrén Hernández. Bosquejos*. México, UNAM, 1995, p. 26.

²³ *Íbid.*, pp. 25-26.

divagación sobre la realidad (posiblemente una interpretación de ella), no la creación de una *surrealidad*.”²⁴

Aunque, como ya se dijo, no formó Efrén Hernández parte de un grupo determinado, en un momento de su vida se agrupó en torno de los *Ocho poetas* “Bajo el signo de *Ábside*”²⁵. Dichos poetas son, además de Efrén Hernández, Alejandro Avilés, Roberto Cabral del Hoyo, Dolores Castro, Honorato García Mogalau, Rosario Castellanos, Octavio Novaro y Javier Peñalosa. En síntesis, no es Efrén Hernández un autor fácil de clasificar sin embargo, su obra adquiere gran significación a la luz de las innovaciones vanguardistas hispanoamericanas ocurridas en las décadas del veinte y del treinta.

Por otra parte, es importante la significación que cobra la obra del autor bajo un contexto ideológico social como fue la Revolución Mexicana, pues el año de 1910 implicó para la historia de México su arribo al siglo XX. Efrén Hernández realiza su obra en un lapso que va de 1928 a 1950. En el periodo 1928-1934 se inició el Maximato dentro de lo que conforma el periodo de la Revolución Mexicana; este movimiento, como sabemos, consistió en la modernización, pues se consigue el crecimiento económico aunado a la estabilidad social, entre otras cosas. También hay otros acontecimientos importantes de señalar, como fueron el asesinato de Álvaro Obregón, la culminación del período presidencial de Plutarco Elías Calles (en lo que nos concierne, por supuesto, la publicación de “Tachas”, el primer cuento

²⁴ John S. Brushwood “Efrén Hernández y la innovación narrativa”, en *Nuevo Texto Crítico*, México, 1988, p. 91.

²⁵ “Bajo el signo de *Ábside*” es la colección de *Ábside*, Revista de Cultura Mexicana, dirigida por Gabriel Méndez Plancarte y fundada en 1937.

de Efrén Hernández). Con Álvaro Obregón la política se encaminó siempre a la consolidación del nuevo Estado revolucionario; este objetivo fue lo que definió su gobierno; sin embargo este hecho se truncó ante el asesinato. Con el Maximato los fundamentos políticos configurados por el nuevo Estado son el predominio de una clase en el poder que, de acuerdo con sus intereses económicos, estructuró políticamente al Estado. Así, la política oficial durante este proceso giró en torno al desarrollo económico del país y, por ende, a su modernización. Por eso, logrados sus objetivos en el sexenio de Miguel Alemán, la burguesía liberal se consolidó entonces como la clase rectora del joven Estado posrevolucionario. Por ejemplo, en el cuento “Unos cuantos tomates en una repisita”, se perciben las circunstancias socioeconómicas que dicho proceso fue creando: “Para acabar de arruinar, los tiempos están malos, las cosas están caras” (p. 359). La situación patenta el autoritarismo del gobierno: la manipulación ideológica, la represión, la imposición son elementos que generan este tipo de situaciones sociales; es decir, la ausencia de una auténtica democracia. De ahí, pues, la intención de Efrén Hernández de criticar la Revolución Mexicana, la burguesía liberal y el proyecto de modernización.

Según Luis Leal, el cuento de la Revolución mexicana no tiene antecedentes en la literatura nacional. Antes de 1910 se cultivaba el cuento modernista y el cuento realista costumbrista. De tal forma que el cuento de la Revolución creó sus propias formas, técnicas, lenguaje etc. En donde existía un reflejo de la Revolución tanto en

el ambiente como en el estilo.²⁶ En palabras del mismo Luis Leal el cuento de la Revolución tuvo un lento desarrollo. Pocos en realidad, fueron los escritores que entre 1916 y 1924 se ocupaban de la Revolución:

Aunque el cuento por definición, trata invariablemente de asuntos y tópicos que giran en torno al conflicto entre revolucionarios y federales, o a los resultados de dicho conflicto, la Revolución tuvo tantas fases que el material es casi inagotable. La mayor parte de estos cuentos tratan del conflicto en el norte de México, entre villistas y federales primero, entre villistas y carrancistas después. No faltan, por supuesto, los cuentistas que se han dedicado a pintar la Revolución en el sur, entre los zapatistas. Sin embargo, se da preferencia —lo que no sucede en la pintura mexicana— a las hazañas de Villa y los suyos en el norte. Los primeros cuentistas se concretan a desarrollar temas en torno a la etapa bélica. Cuando se agota el tema, las reformas sociales dan abundante material al cuentista. Los temas son variadísimos; los autores demuestran interés no sólo en el tema de la heroicidad, sino también en el patriotismo, la injusticia, el sacrificio, la muerte —gloriosa e injustificada—, la crueldad, el sadismo, el desencanto, la avaricia, la osadía, el deber militar, el estoicismo, la hombría y, aunque raras veces, el humorismo. No aparece, sin embargo, el tema amoroso.²⁷

Al respecto, el cuento de la Revolución sobresale por hecho de retratar al revolucionario e interpretar sus problemas: “En el campo de las letras, su mayor contribución es haber iniciado el renacimiento del cuento moderno mexicano que tan alta posición ha alcanzado en nuestros días”.²⁸ Así, el cuento mexicano va surgiendo de manera dispersa, no aparece como tal sino que se encuentra incluido en libros de otros géneros como la novela y las memorias. También tiene que ver con el periodismo —por ello algunos cuentos de Hernández se encuentran en revistas y en suplementos culturales de entonces— “en ese momento se confunde con el chisme; con el suceso cotidiano de carácter sorprendente; con la noticia de actualidad (contada de manera entretenida) en la que los protagonistas se convierten en

²⁶ Cfr. Edmundo Valadés y Luis Leal. “La Revolución Mexicana y el cuento”, en *La Revolución y las Letras. Dos estudios sobre la novela y el cuento de la Revolución mexicana*, Lecturas mexicanas, México, 1990 p. 91

²⁷ *Ibid.*, p. 92.

²⁸ *Ibid.*, p. 111.

personajes dotados de una vida más atrayente y sugestiva; con la leyenda propalada de generación en generación; con los mitos y supersticiones”.²⁹

Es con el tiempo que el cuento va adquiriendo su propio carácter. En lo que interesa al presente estudio, los aportes del cuento moderno tienen que ver más con el estilo que con la técnica y la elección de los asuntos, las historias que narra, los personajes que presenta, las estructuras que crea no son muy diferentes de los que emplean el cuento romántico, el realista y el naturalista.³⁰ Los narradores de la *Revista Moderna* por ejemplo, mezclan la realidad y la invención con el propósito de descalificar a la primera. Por su parte, el cuento impresionista³¹ mantiene una mezcla de realismo y modernismo, la actitud del escritor impresionista es idealista, en tanto se narra la realidad no como es sino como quisiera que fuera. El representante más fiel de ello es Ángel de Campo, *Micrós* (1868-1908). Su obra está conformada principalmente por cuentos, crónicas y la novela *La Rumba*. Al respecto, Efrén Hernández recoge elementos de este autor como son: las pequeñeces y los ruidos insignificantes, cotidianos para crear un microcosmos que simbolice su mundo narrativo. Del modernismo toma Hernández principalmente la imagen y la metáfora que desembocan en un lenguaje sugestivo y eminentemente sensorial: “un

²⁹ Emmanuel Carballo. *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*. México, Xalli, 1991, p. 87.

³⁰ *Ibid*, p. 100.

³¹ “Es éste un cuento que se aparta de la realidad, volviendo a los temas que habían ensayado los escritores identificados con la reacción antipositivista” Luis Leal. *Breve historia del cuento mexicano*. Universidad de Tlaxcala, México, 1990. p. 76.

lenguaje que se oye y se mira, ésta riqueza interrumpe con frecuencia la acción y da paso a la gracia, la elegancia y el humor”³²

Mientras tanto, la cuentística de Efrén Hernández se realiza paralelamente al proceso revolucionario que significó para el país la consolidación del sistema de producción capitalista, sin embargo como señala Sergio Fernández “No es la Revolución en sí misma, con su gran contenido histórico, lo que da el carácter privativo a la novela, o por lo menos no sólo a ella, son en cambio la serie de características vividas, asimiladas, asumidas por el escritor”³³. Efrén Hernández asume así su propio camino y coloca la prosa dentro de los valores juzgados como universales, “rompe con lo vernacular nutriéndose, al mismo tiempo, de lo singularmente mexicano”³⁴. Lo verdadero en la prosa hernandina es la confrontación con el fenómeno literario en cuanto tal “aunque se continúe o se rompa con el tema de la Revolución”³⁵. El paisaje en su narrativa no es muy claro a este respecto, pues se ve apenas dibujado, como apenas también hay una sombra de la Revolución que ronda como “un fantasma que nada arreglará, pues a la larga acabará por ser, en la literatura actual, un huésped cuyo mito dorado empieza a dar cabida a una especie de leyenda negra, que apunta a desmoronar sus fundamentos”³⁶

³² Emmanuel Carballo *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*. México, Xalli, 1991, p. 101.

³³ Sergio Fernández. *Lecturas Universitarias de la novela moderna y contemporánea en México. Antología*. México, UNAM, 1975, p. 14.

³⁴ *Ibid.*, p. 13.

³⁵ *Ibid.*, p. 12.

³⁶ *Ibid.*, p. 12.

1.1.1 Contexto sociocultural

En este ámbito también es dable resaltar la Revolución mexicana como un hecho que marcó esta época y que transformó radicalmente al país. Así, este movimiento social generó cambios que impulsaron el desarrollo del gobierno, de la sociedad y las artes; fue la época de Diego Rivera, de Carlos Chávez y Alfonso Reyes. Así como el sustento ideológico que caracterizó a aquellos grupos literarios que, al postular la ficción como realidad primordial, coinciden con la concepción narrativa de Efrén Hernández. Por ejemplo el *Ateneo de la Juventud*, los *Colonialistas* y el grupo de los *Contemporáneos*. Es una época fundamental en el desarrollo de la novela como tal, de su transición y madurez hacia nuevos modos de expresión que posteriormente desembocarán en el descubrimiento de la relación entre realidad interior y exterior.

Efrén Hernández enfrenta esa realidad interior donde la ficción es primordial en su narración, con el objeto de extender su comprensión más allá de los límites de lo visible. En esta misma línea, la literatura modernista halla su cauce en aquello que estuviera alejado de la mediocridad y en el deseo de conocer y comprender las últimas tendencias literarias para traerlas a México. En cierto modo, la prosa de los modernistas no cobró mucho auge, sin embargo Amado Nervo constituye un caso excepcional como escritor de ficción. Su obra mantiene una constante búsqueda de lo nuevo, lo extraño, lo inexperimentado.

La tendencia imaginativa o fantástica del modernismo, como la ha denominado Emmanuel Carballo, es en realidad la misma concepción literaria que, en última instancia, vincula la cuentística de Efrén Hernández con la prosa narrativa de Alfonso Reyes y Julio Torri. Es decir, un concepto de literatura de *autorreferencialidad*. O sea, una concepción literaria que de acuerdo con su carácter subjetivo, hace que la literatura sea un referente por sí mismo y la autonomía del texto sea patente; es decir, el texto, por su lenguaje, es semánticamente autónomo. Donde la palabra literaria es verdadera por sí misma, lo que le permite ser explicada, aunque no pueda ser verificada en el contexto *extratextual* o referencial.

Este concepto de literatura, con sus antecedentes literarios en el *Ateneo de la Juventud* —fundado el 28 de Octubre de 1909—³⁷ que más que influir, se prolonga en la cuentística de Efrén Hernández, coincide también por su actitud política, no sólo con el grupo de los *Contemporáneos*, sino que incluso mantiene relación en ciertos aspectos con los planteamientos literarios de los *Colonialistas* en tanto se postula la ficción como realidad primordial (aunque algunas de las obras de los *Colonialistas* se limitan estrictamente al hecho histórico sin transformarlo en ficción). Y aunque la narrativa de los *Colonialistas*, prosa de invención, ha sido calificada muchas veces como una literatura de evasión, que se desentiende de la realidad sociopolítica del país y de su contexto histórico es significativa en tanto logra la continuación de la tradición literaria de México. Su “escapismo” se significa no tanto por su inconformidad ante las causas que estaba tomando la Revolución,

³⁷ Aunque desde 1907 había venido funcionando como Sociedad de Conferencias

sino contra el hecho mismo, en este sentido, la narrativa de Efrén Hernández coincide en mucho con la idea de los *Colonialistas*. Al respecto Christopher Domínguez señala:

Quando aún no se establece el cuerpo de los novelistas de la Revolución y en los días del dramático peregrinaje de los ateneístas, hacia 1920, aparece esa isla extraña en el archipiélago de nuestras letras que es la imaginación colonialista. Grupo de literatos a quienes urge la invención de una zona literaria, los colonialistas se singularizan por esa necesidad y su práctica explícita no resulta cosa común en la historia literaria, más aún cuando se hace sin la estridencia de los manifiestos. Fue el colonialismo una evasión de la "realidad" y lo fue en el mejor de los sentidos: viaje hacia el lenguaje y la imaginación, proyecto de escritura arcaizante cuya paradoja es su modernidad.³⁸

Por otra parte, Efrén Hernández también comparte ideas con los *Contemporáneos* respecto al interés por indagar en la condición humana para descubrir una realidad más profunda que la de su entorno social. Al surgimiento de éstos, otras manifestaciones literarias dominan también el panorama de la narrativa mexicana, me refiero a la vanguardia literaria de los *Estridentistas* y la narrativa de la Revolución mexicana. John S. Brushwood define acertadamente la actitud del escritor y la situación de la prosa en ese momento:

Gran parte de la ficción mexicana escrita desde la Revolución muestra su inconformidad con la interpretación social del cambio. No mucha de esta ficción es revolucionaria en el sentido de que abogue por otra revolución. Pero sí muestra claramente que tal trastorno social entra en el reino de lo posible, a menos que se preste atención a las necesidades de la nación en su conjunto y de que se exprese confianza en su futuro. En general, la actitud del novelista está cargada de esperanzas. Pero la esperanza más clara se pone de manifiesto allí donde el autor va más allá de la exposición de un problema social y trata de tocar en la realidad, más profunda que el problema.

México, después de la Revolución, atravesó por un periodo de introversión y de extroversión al mismo tiempo. El país sintió la necesidad de comprender su propia naturaleza y sus problemas; pero al mismo tiempo, necesitó entender su relación con el resto del mundo. (...) el modus operandi después de la Revolución ha sido muy diferente de lo que fue antes. Y la más importante de las razones es

³⁸ Christopher Domínguez, Op. Cit., p. 562.

la de que la mayor parte de la población ha quedado incorporada a la vida del país.³⁹

Carlos Fuentes por su parte, define también la significación de dicha narrativa:

Esta primitiva galería de héroes y villanos sufre un primer cambio cualitativo, significativamente, en la literatura de la Revolución Mexicana. Por primera vez en América Latina, se asiste a una verdadera revolución social que no sólo pretende sustituir a un general por otro, sino transformar radicalmente las estructuras de un país. Los de abajo, La sombra del caudillo y Si me han de matar mañana, por encima de sus posibles defectos técnicos y a pesar de su lastre documental, introducen un acento de originalidad en la novela hispanoamericana: introducen la ambigüedad. Porque, en la dinámica revolucionaria, los héroes pueden ser villanos y los villanos pueden ser héroes.

En la literatura de la Revolución Mexicana se encuentra esta semilla novelesca: la certeza heroica se convierte en ambigüedad crítica, la fatalidad natural en acción contradictoria, el idealismo romántico en dialéctica irónica. Sin embargo, hay una obligada carencia de perspectiva en la novela mexicana de la revolución. Los temas inmediatos quemaban las manos de los autores y los reforzaban a una técnica testimonial que, en gran medida, les impidió penetrar en sus propios hallazgos.⁴⁰

Contra estas manifestaciones literarias, especialmente contra la narrativa de la Revolución Mexicana, surge y reacciona el grupo de los *Contemporáneos*, herederos del grupo del *Ateneo de la Juventud*, los *Contemporáneos* se singularizan por su intención de incorporar a México, tanto literaria como culturalmente, al resto de la cultura universal: de ahí su interés por las tendencias literarias más recientes con la intención de inyectar a la literatura mexicana las características de la literatura europea de aquellos años. Al respecto, es importante señalar la relación que guarda la narrativa de Efrén Hernández con la de éstos, Guillermo Sheridan apunta:

Junto a tales virtudes immanentes del relato y vecinas de su reto técnico, junto al recurso de la metáfora como equivalente sensible del pensamiento y a la capacidad de distender la temporalidad aparente por la real, el grupo habrá de anotar otras peculiaridades: sustituir la necesidad de una anécdota o asunto que

³⁹ J. S. Brushwood. *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*. México, F.C.E., 1992, pp. 36-37.

⁴⁰ Carlos Fuentes. *La nueva novela hispanoamericana*. México, Joaquín Mortiz, 1969, pp. 13-14.

pretende describir objetivamente a un personaje, por el ejercicio subjetivo que permite al autor crearse a sí mismo en el relato; la práctica de un estilo en el que el autor (como en poesía) lo es todo, por lo que cada palabra adquiere un valor autónomo del tiempo que sirve a un propósito global, lo cual permite al autor ser él mismo su propia escritura (...) El signo más evidente, más externo de esta idea de prosa, es la importancia de la máquina metafórica ya no como un ingrediente sino como la energía impulsiva misma del texto.⁴¹

Así, su relación con los *Contemporáneos* se finca no sólo en determinadas técnicas literarias como son el monólogo interior, las constantes intromisiones del narrador en el relato, las descripciones lentas, la morosidad espacio-temporal de lo narrado, sino también, al concebir la ficción como realidad primordial. Su narrativa también coincide en cuanto opta por la subjetividad como elemento fundamental dentro de su concepción literaria, sin embargo la actitud del individuo frente a la realidad es lo que marca la diferencia de la narrativa de Efrén Hernández respecto de los *Contemporáneos*.

Coherente con su tiempo, consecuente con sus ideas, tanto políticas como literarias, la narrativa de Efrén Hernández ante la prosa de los *ateneístas*, ante el arcaísmo lingüístico de los *Colonialistas* y, sobre todo, ante el cosmopolitismo y la modernidad de los *Contemporáneos*, se consolida como una obra fundamental para el cabal conocimiento de la moderna narrativa en México. Los cuentos de Hernández son una nueva forma de etopeyas, que “consisten en caracterizar a los personajes fragmentariamente, como fenómenos únicos y complejos a la luz de la

⁴¹ Guillermo Sheridan. *Los contemporáneos ayer* México, F.C.E., 1985, p. 29.

psicología experimental (es un esfuerzo por demostrar la irracionalidad e impredecibilidad de la conducta individual: de sus intenciones y consecuencias)”⁴²

En conclusión, tanto el factor literario como la intención crítica de los relatos de Efrén Hernández, han sido los elementos fundamentales que finalmente han posibilitado deslindar y comprender la significación narrativa de su obra ante una determinada tradición o concepción literaria.

La ficción de Efrén Hernández se significará, pues, como una obra de transición en la narrativa mexicana, ya que une –como apunta Christopher Domínguez- dos mitades del siglo: a Alfonso Reyes y los prosistas líricos con la lección magistral de Juan José Arreola y el Carlos Fuentes de *Los días enmascarados*,⁴³ Para ser más precisos y de acuerdo con los intereses del presente estudio, es en *Cantar de Ciegos* donde existe un mayor lirismo en los juegos narrativos y un humor que contrasta simultáneamente con éstos.

⁴² Mario Martín. “El cuento mexicano modernista: fundación epistemológica y anticipación narratológica de la vanguardia”, en *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal* México, UNAM, 1996, p 113

⁴³ Christopher Domínguez, Op. Cit., p 562.

1.2 Referencias teóricas

Conviene ahora señalar no sólo en qué se fundamenta la *literariedad* de la ficción en la obra de Efrén Hernández, sino también ver el sentido que marca la autonomía del texto, así como el estilo que la caracteriza. Dijimos anteriormente que su ficción rompe definitivamente con la tradición narrativa mexicana, pues la anécdota deja de ser parte preponderante en el relato para resaltar, en cambio, otros elementos de su discurso como es la arbitrariedad temporal, la ficción en el relato, y además algo muy significativo: la función del personaje. El hecho de que en la literatura moderna se propusiera como protagonista a un individuo alienado de su entorno social, tuvo a su vez una consecuencia final para el cuento: “la privatización y psicologización del sujeto literario como espacio primordial del relato”.⁴⁴ Esto significó, además, la autoaniquilación del sujeto y su reconstrucción ontológica en la otredad, así como su relación con el mundo, la sociedad y consigo mismo.

La cuentística hernandina rompe con la acción narrativa y resalta una ponderación de la intención y la intensidad psicológicas:

Son poemas o divagaciones poemáticas donde casi no existe anécdota ni relato, sino un denso fluir de sensaciones y pensamientos alrededor de lo cotidiano, fin de todo y principio de nada. Muchas de sus páginas resultan, así, como un Eclesiastés predicado en voz baja; y sin embargo, prueba de vida para un solitario que entiende su quehacer como un modo de lamentar el desamparo permanece en la voluntaria oscuridad que también puede ser una forma de luz.⁴⁵

⁴⁴ Mario Martín, Op. Cit., p. 115.

⁴⁵ Ramón Xirau. *Diálogos*, núm., 6 sep-oct., 1965, p. 42.

Ambigüedad literaria, pluralidad de sentidos, cobran importancia dentro de la ficción de Efrén Hernández gracias a que el personaje puede ver en sí mismo una realización concreta del ámbito que lo conforma.

La propuesta de Efrén Hernández adquiere sentido más allá del que se pensó en el momento de su publicación: ser una literatura de la “divagación” que en un momento dado rompía con una tradición literaria pues se “desplazó hacia un mundo de lo que normalmente consideramos “irreal”, con el objeto de extender su comprensión más allá de los límites de lo visible”.⁴⁶ Efrén Hernández acude a la experimentación narrativa donde el principal objetivo es romper con las convenciones genéricas. “Tachas”, significará un modo de decir que inaugura lo fantástico como espacio literario donde “el nuevo ámbito imaginario surge de la relativización de la realidad en sus cuatro factores: tiempo, espacio, individuo e historia, a la vez que sustituye lo real por la conciencia y la otredad como espacio exclusivamente narrativos”.⁴⁷ Así, ello tendrá su cauce en una nueva literatura donde “el humorismo depurado, la poesía, el personalísimo manejo del idioma y la representación de un mundo –quizás el del propio autor- radicalmente distinto del mundo de todos los días, conceden a Efrén Hernández el título del cuentista más extraño y personal del siglo XX mexicano”.⁴⁸

⁴⁶ John S. Brushwood. *México en su novela. Una nación en busca de su identidad* México, F.C.E., 1992, p 394.

⁴⁷ Mario Martín, Op. Cit., p. 123

⁴⁸ Emmanuel Carballo, Op. Cit., pp 57-58.

De aquí pues, que la elaboración discursiva de Efrén Hernández sea una realización única donde la trama es artificial y el personaje es sólo un vehículo narrativo en el que se cuestiona el problema de centralización y la búsqueda de la voz desde dentro. Es un sujeto metafísicamente escindido siempre en función de recuperarse como tal en función de su propia realidad y temporalidad.

1.2.1 Lenguaje e ideología

Efrén Hernández demuestra que existe un camino alternativo y que responde a las preguntas del lector: unas, desbaratando sus suposiciones, otras más, explicando en qué consiste el hecho de hacer literatura. El lenguaje se presenta como expresión lúdica, donde el placer consiste en lograr el rompimiento del texto mismo. Constantemente se observan en su escritura cambios en el punto de vista: distanciamiento, ambigüedad de voces, focalización a través del personaje etc., siempre proyectado hacia una voz alternativa (digamos que al menos dos voces narrativas se dejan oír: la del narrador y la del personaje). La narrativa hernandina aloja mucho de ello, pues apreciamos en su narración una conversación compartida que reviste la forma de largos y delgados monólogos que la memoria trae a cuenta. La escritura se plantea como inconclusa, abierta, es decir, “la ruptura de la tensión narrativa —una especie de antinarratividad— se debe, en parte, a la hibridez y fragmentación genérica pero, sobre todo a la imposibilidad de ajustar la acción a una consecuencia finalmente lógica a causa de la incertidumbre del mundo objetivo y a la incapacidad para cerrar el texto con una verdad concluyente”⁴⁹ El lector, por su parte, se ve integrado como una presencia explícita y dinámica con quien se comparte y se dialoga. Resulta ser ese *otro* siempre constante y en movimiento. Por ejemplo en “Santa Teresa” vemos cómo la inclusión del lector en el texto es muy clara: “Antes dije: vamos a dormir. Ahora digo: ¿usted gusta? Vamos a leer”, (P.

⁴⁹ Mario Martín, Op. Cit., p. 122.

284.) Y es tanta la voluntad del narrador por incluir a ese interlocutor que el lector puede sentir que ha entablado un diálogo.

Póngase en mi lugar o en el de este personaje, o en el de ese simple ratoncito que observa asustado (...) ¿Qué habría usted hecho si de pronto se moviera una estatua de Nerón o de don Benito Juárez? El ratón al oír un grito y al ver mi movimiento, hizo lo que usted hubiera hecho: se quedó espantado (P. 287.)

De esta forma, el *lector implícito* –entendiéndolo a éste como “un espectro, una función literaria, una suma de las recepciones pasadas presentes, y futuras”⁵⁰ colabora también en el cuento como un personaje más al que se puede recriminar: “¿Qué tonto es usted (...) Casi siempre permanece en silencio y cuando por milagro se le ocurre algo, suelta un disparate”(P. 290.)

De la misma manera discute con él:

Pero señor, dirá quien haya hecho la gracia de leer hasta este punto ¿Cómo es posible un silencio como éste de que usted nos habla, si venía en el tren? (...) (P. 316.)

La complicidad maneja múltiples fórmulas, sobre todo porque a partir de cierto momento en el relato, el autor se insinúa y el espacio se convierte en “nuestro cuento” pues involucra al lector: “estábamos en que, por el claro del bosque (...) También dijimos que esta ocupación le absorbe todo el tiempo.” (P. 325.) “La rosa puede ser, si lo queréis, blanca o rosada igualmente conviene a nuestro cuento ” (P. 336.)

Respecto a la estructura literaria, Efrén Hernández intenta dar forma al espejismo de que el acto de crear y el de leer son simultáneos. “¡Ah, qué casualidad,

⁵⁰ Alfonso De Toro . *Los laberintos del tiempo. Temporalidad y narración como estrategia textual y lectoral en la novela contemporánea*, 1992, p. 23

hablando del rey de Roma, y él que se asoma”. No sólo describe lo que está sucediendo (“por lo que se ve”, “se ve claro que”), sino también lo que está creando. Esto es más claro cuando confiesa explícitamente la hilaridad de una escena que en realidad todavía no ha salido de su imaginación; pero que ya está compartiendo con su interlocutor:

Si se hurtara un poquito a la izquierda, si tan sólo llegara a ocurrírsele descruzar su pierna derecha y cambiarla a encima de su izquierda, ay, yo estoy a punto de soltar el trapo de la risa, sólo con la representación que me hago de la cara que haría Serenín tras el trastazo. (P. 367.)

Incluso a ratos, Hernández consigue recrear el corrillo del chisme como en “Unos cuantos tomates en una repisita”; en este relato alterna la intención coloquial de un *lenguaje vivo* (popular) que al mismo tiempo alterna con un estilo pretendidamente literario, basado en frases largas, enumeraciones interminables e hipérboles conceptistas:

Y suma y sigue, y pues es ley que la parte participe de la naturaleza del todo, y pues la pieza que habita Serenín es una parte de la vecindad, también aquí su vida se encuentra como globo de hule entre alfileres, y hay que medir los pasos, y que estar vigilante, y no dejar vagos los ojos, desatento el oído, ni las manos guardadas; (...) (P. 358.)

Luego, nada mejor que la parodia para ejemplificar el juego. La parodia es quizá el procedimiento más evidente, también el más efectivo, para establecer una distancia con lo narrado. La parodia, además, es un guiño a un lector por fuerza cómplice, porque ésta ha de ser capaz de interpretar los valores de la *correferencialidad*. De este modo, el narrador logra mantener y producir un

distanciamiento o un acercamiento significativos con el lector, como ya se venía haciendo en el modernismo donde es frecuente, que el narrador traspase la línea fronteriza que lo separe de éste para “descubrirle que lo que lee no es la vida sino un artefacto literario”.⁵¹ Esa distancia con el objeto, hace que su palabra sea la que desmitifique y parodie una serie de problemas, con gran fuerza, pero al mismo tiempo lleno de sutileza. De este modo, el microcosmos de Hernández es un trabajo de artesanía, que no sólo se dedica a jugar con su lector, sino en el que también la risa convierte al héroe en bufón y el mundo que le rodea en un carnaval.

Así, la relación que mantiene la risa con el texto narrativo cobra aquí gran fuerza, pues se combina con lo fantástico, donde su objetivo fundamental es desenmascarar, confrontar ideas, verdades e ideologías. En palabras de Emmanuel Carballo: “se trata de argumentos experimentalmente provocadores”.

Por otra parte, la cita, la paráfrasis, la imitación tienen una finalidad intrínseca importante en el desarrollo discursivo, pues a menudo asoman figuras y géneros que en definitiva influyeron en su escritura. Muestra de ello son Cervantes, Quevedo, Santa Teresa, Gracián, la picaresca, los diálogos renacentistas; pasando por todos los procedimientos de la retórica medieval. La preferencia por *El Quijote* en el cuento “Tachas” tiene que ver con la modernidad de la creación de Cervantes, el personaje haciéndose en la novela: “Don Quijote soltaba las riendas al caballo e iba más tranquilo y seguro que nosotros” (P. 278). En cuanto a Gómez de la Serna, le deleitaba el descubrimiento de lo absurdo que hay en lo real:

⁵¹ Mario Martín, Op. Cit , p. 122.

“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).

En cuanto al relato “Un clavito en el aire”, Efrén Hernández remeda el estilo de la retórica neoclásica. El referente inmediato son las *Cartas curiosas y eruditas* del padre Feijóo. El emisor de la epístola también es un sacerdote, quien lo cita y, justamente, para negar que se trata de un capítulo de éste, lo parodia:

...hecho a semejanza de aquel famoso Fray Antonio Jerónimo Benito Feijóo y Montenegro llamado Capítulo donde se trata de poner oscuras algunas cosas que son de suyo claras. Todo lo contrario, Severiano, todo lo contrario (P. 341.)

El mundo recreado en el cuento “Tachas” no sorprende en tanto su carácter “irreal” por el contrario, la narración está muy cerca de una realidad cercana a la nuestra. Hay, sin embargo “giros” respecto de lo normativo en cuanto a la forma del relato; por ejemplo a pesar de que el texto comienza con una marca cronológica: “Eran las 6 y 35 minutos de la tarde” (P. 277) existe una ausencia del tiempo. Esta precisión temporal es engañosa ya que hace correspondencia con los elementos lúdicos y contradictorios utilizados por los vanguardistas, es decir “una afirmación sustentada en una base supuestamente real y lógica que pierde progresivamente su continuidad y sustancia debido a la intromisión narrativa en procesos de la conciencia que no atienden a secuencias ni cronologías”.⁵²

El relato tradicional en “Tachas” es transgredido en la pérdida de sus componentes normativos, entre ellos: suceso narrado, ambiente, acción de los

⁵² Fernando Burgos. “Transformaciones vanguardistas”, en *Vertientes de la modernidad hispanoamericana* Monte Ávila Editores, Venezuela 1995, p. 128.

personajes. En el relato, el maestro que hace la pregunta, el estudiante que debe responderla, y el aula en la cual debería acaecer este intercambio, van a desaparecer por un movimiento “rotatorio” en torno a la misma pregunta “¿Qué cosa son tachas?” (P. 277.) A través de esta figura triangular comienza a expandirse el fluir de la conciencia por asociaciones libres y múltiples en las cuales entra todo, desde el placer del paisaje hasta la reflexión literaria. La expresión “tachas” es sumamente significativa en este contexto puesto que el proceso creativo de la vanguardia, su significado de constante corrección, llegó a implicar la escritura como la realización de un proceso en lugar de su perfecta estructuración.

Su discurso se sustenta en lo más profundo que existe: el tiempo, pero, ya sea un clavo flotando en el aire, las puertas que han decidido crecer, el sombrero que salió volando por el vendaval, cualquier incidente le distrae de cualquier propósito. Sin embargo, el deleite que cobran las descripciones para referir la acción más sencilla tiene su cauce en el detenimiento y lentitud de éstas al ir las recreando en cada paso y en cada movimiento. De este modo, se expulsa en la contemplación de cada objeto pequeño, que será como una ventana al universo, al conocimiento del tiempo y la eternidad, al mismo tiempo que reduce los más abstractos conceptos a situaciones cotidianas y accesibles.

El tiempo en la ficción hernandina, no es un mero desarrollo cronológico. El tiempo se mide en virtud de las circunstancias mentales del personaje y su desarrollo en la historia. El tiempo se mide en función de un pasado actualizado, es decir de un presente y su proyección en el futuro. Veamos, en *La paloma, el sótano y la torre*, el

narrador nos anticipa un ámbito regido por su propia realidad: los sueños (que serán a propósito la madera con la que construya sus relatos)

Suele suceder así: que nos dormimos y soñamos cosas y acontecimientos con duración de un año y, sin embargo, en el reloj la manecilla ha avanzado tan sólo dos minutos. (P. 152.)

Las acciones se ven afectadas por una gran lentitud, tanto, que suelen parecer interminables, eternas, acaso pareciera que el narrador mismo llega a perder de vista el límite con su objeto, pues mientras éstas duran: “diríase que va esperando a que, lentamente, se elaboren las “species impressa” de los escolásticos, y que esta cinta es material filmico muy poco sensible y necesita exposición prolongada; luego, para escribir, hace converger el entendimiento, cerrando los ojos de la carne, a sólo este fin interior, y, morosamente, va escribiendo según va interpretando sus datos”⁵³

Para Hernández la literatura, la realidad, las palabras “tachas”, una de ellas), están cargadas de acepciones múltiples; su etimología última, su realidad verdadera son imposibles de alcanzar. Como la realidad no termina nunca de conocerse, ésta se sucede en imágenes varias y quebradizas tejidas sólo por la presencia del monólogo. Todo es cuestión de perspectivas “Tal vez porque estamos en un mundo en que todo lo absurdo parece natural y lo natural absurdo” (P. 281). En esta moderna exaltación ideológica conformada en la novela hernandina existe una construcción de lo novelesco, y aunque su escritura no experimenta con la fragmentación narrativa como en el caso de la prosa vanguardista de Oliverio Girondo, Vicente Huidobro, su obra se caracteriza por una libertad asociativa, en donde la prosa salta, se vuelve

⁵³ Alberto Valenzuela “Novelistas de Méjico”, en *Ábside*, abril-junio, México, 1959, p. 245.

elíptica, juega. Como artista moderno, Hernández hace de la palabra blanco de significaciones “Maestro, esta palabra tiene muchas acepciones, y como aún es tiempo, pues casi nos sobra media hora, procuraré examinar cada una de ellas, comenzando por la menos importante, y siguiendo progresivamente, según el interés que cada uno nos presente” (P. 280). Luego, la palabra se “tridimensionaliza” en actitudes pictórico musicales y de escultura: “Por ese triangulito iban pasando nubes, nubes, lentamente” (P. 277). De entrada, el cuento “Tachas” irrumpe con el modelo establecido y pone al frente al lector una imagen que rompe con la tradición e inaugura con ello una nueva manera de significar; cede la creación al acto multívoco de la lectura, con una imagen vanguardista:

“Un pedazo de pared, un pedazo de puerta y unos alambres de la instalación de luz eléctrica. A través de la puerta de en medio, se veía lo mismo, poco más o menos lo mismo, y, finalmente, a través de la tercera puerta, las molduras del remate de una columna y un lugarcito triangular de cielo” (P. 277).

La palabra en el discurso hernandino se muestra libre en sus significaciones y posibilidades de asociación. Hernández, como escritor moderno, reconoce que hay algo más que la comunicación del mensaje en el discurso. Por ello, el acercamiento a su obra nos aloja en una serie de lecturas como escritura de la modernidad: “lectura crítica de la lectura, lectura de la interrogación, sin respuestas, no autorial, referente a otros textos, deslineal”.⁵⁴

⁵⁴ Fernando Burgos. *La novela moderna hispanoamericana. (Un ensayo sobre el concepto literario de modernidad)* Tratados de crítica literaria, Orígenes, Madrid, 1985. p 97.

Capítulo II. Un adelanto en la novelística mexicana

2.1 *La paloma, el sótano y la torre*

“En el terreno de la prosa de ficción, el sentido modernista se orienta preferentemente hacia la narración breve, realizada en cierta forma de manera poética, en donde cohabitan de algún modo la “fantasía poética” y el “realismo”. El ambiente que le es propio a este tipo de novela es la subjetividad estética, en cuanto a la actitud respecto de la realidad que la caracteriza, queda alejada de lo que es la novela naturalista, costumbrista y criollista”⁵⁵ Sin embargo, *La paloma, el sótano y la torre* en particular, mantiene ciertos aspectos de índole, costumbrista, naturalista, realista, romántica e histórica; sin dejar de predominar el carácter subjetivo que la hace ser una novela moderna. Veamos: lo romántico se halla en las características de los personajes principales quienes sufren, sueñan y aman y al final consumen su felicidad en el matrimonio.

Y qué honda, qué honda la mirada aquella, con que se quedó mirándola la tarde en que por primera vez se conocieron, aquella en que se había sentido herida y se creyó ultrajada. Y le dolió haber ignorado durante tanto tiempo que unos ojos puedan relucir ardientemente. Sin lascivia. (P. 170.)

En lo que respecta al tono realista de *La paloma, el sótano y la torre* lo apreciamos en el comportamiento de Catito que además es un tanto picaresco. La escena que constituye este ambiente es la que nos presenta el narrador cuando casi se consumen los deseos del ardiente adolescente con la tía Lina:

⁵⁵ Fernando Burgos. *La novela moderna hispanoamericana (un ensayo sobre el concepto literario de la modernidad)*. Tratados de crítica literaria, Madrid, 1985, p. 27.

Ya he dicho que casi no había luz, por tanto, resulta harto explicable el descarrío. Sin embargo, podría haber sido un poco menos crudo. No que lo que fui a coger directamente resultó ser aquello a que se llega tan sólo hasta lo último. No es sencillo de contar ni de dar ideas del susto que llevé, fue espantoso, llegó hasta el extremo de engarrotar mis dedos, de quitarme el control de su gobierno, y de este modo, lo que yo intentaba que fuera una captura, fue una maceración. (P. 148.)

La paloma, el sótano y la torre mantiene un sentido histórico por las alusiones directas que se hacen de las luchas revolucionarias de la época. Un caso muy claro: la “Noche del Saqueo de Orozco”. En lo que se refiere al aspecto naturalista, la descripción del paisaje mexicano aporta los elementos necesarios para recrear la plasticidad. Así, gracias a estas descripciones se logra la evocación del tiempo. Luego de apreciar estas características en *La paloma, el sótano y la torre* vemos que la aportación mayor de esta novela es el fin artístico que logra bajo una prosa consistente y una virtud poética. Y de acuerdo con Rojas Garcidueñas la novela mexicana es “el ampliar considerablemente el ámbito y el sentido de lo real superando el naturalismo tradicional para llevarlo a una más compleja integración con elementos humanos de mayor profundidad”⁵⁶

En *La paloma, el sótano y la torre*, el carácter subjetivo constituye un adelanto en la novelística mexicana, pues el discurso se desarrolla a partir de la necesidad del narrador por detener su mirada en un personaje que su conciencia le solicita, donde las respuestas están relacionadas entre sí y condicionadas por la actividad del enunciado que es llevado hasta el agente. Es decir, que el narrador dirige su palabra hacia un campo donde él mismo cavila en el pasado y en el futuro,

⁵⁶ José Rojas Garcidueñas. *Letras vivas: Páginas de la literatura mexicana actual*. C. Pellicer, J.J. Arreola, M. L. Mendoza, E. Nandino, R. Usigli. México, SEP., 1972

pero sobre todo, para saberse en sí mismo. Para reencontrarse, el personaje se desplaza en el tiempo a través del relato. La *recordación portentosa* así como la arbitrariedad del tiempo es la clave de una historia, que destaca la intencionalidad y la intensidad de la experiencia psicológica.

Sólo cuando pasa el tiempo se puede tener conciencia de éste. La prosa de Hernández nos habla de un tiempo que sólo es mensurable a partir de lo que se tuvo, en la medida en que la memoria alcanza el recuerdo. La verdadera naturaleza del tiempo se muestra a partir de hechos o acontecimientos que suceden sin que necesariamente estén determinados. La impresión que nos produce la lectura de *La paloma, el sótano y la torre*, permite ver cómo en la *contingencia*, el tiempo se transforma en destino. Nos acerca a personajes que se mueven en un ámbito temporal que los revela en sí mismos y los describe. El tiempo aquí trasciende el lugar. Estos seres se mueven bajo una realidad psicológica donde su existencia se torna conciencia y es, en este momento, cuando la novela desborda su plenitud. En el lector, la realidad temporal de la novela cobra sentido en la medida en que ésta es aprehendida en su significación imaginativa, pues ello supone una referencia constante en la experiencia interior del lector: “En realidad nos comprendemos a nosotros mismos sólo cuando nos imaginamos”⁵⁷ Es decir, que el lector tiene conciencia del tiempo porque lo sabe y lo vive en sí mismo, de igual modo los personajes que viven su propia experiencia, así como sus propias soluciones existenciales.

⁵⁷ Jean Pouillón. *Tiempo y novela*. Buenos Aires, Paidós, 1970, p. 44

El tiempo se sabe en sí mismo, este conocimiento es el que nos permite comprender en la imaginación ese estado abstracto en el que se mueven los personajes. Así, esta realidad trasciende y representa en función de un saber intuitivo,⁵⁸ donde el lector y el personaje asumen una complicidad en el juego imaginativo y temporal.

El sentido es, finalmente, ver cómo es representada la continuidad temporal en *La paloma, el sótano y la torre*, en la que “El tiempo no es un fluido dado en el que nadaríamos a pesar nuestro (...) la temporalidad no es un ser sino una característica de lo que se temporaliza (...) la contingencia que vemos en él es simplemente la expresión de su libertad”.⁵⁹

Fulán y la tía Lina o Juana Andrea son el eje del cual pende la historia. La descripción de los personajes es vasta en tanto sus cualidades físicas, como en sus actitudes. La ficción pone en juego la realidad, el tiempo y el espacio en la novela inquietan la actividad lineal de la escritura pues el tiempo es forma inasible, que aunque existen marcas cronológicas éstas constituyen sólo un juego en ese “tejido asociativo” de índole engañosa que corresponde a los elementos lúdicos y contradictorios utilizados por los vanguardistas. El mundo que pueblan los personajes está puesto a distancia del mundo real, en tanto a ellos y sólo a ellos les pertenece su ámbito, enmarcado en la lejanía, en la lentitud y el recuerdo.

⁵⁸ *Íbid*, p. 44.

⁵⁹ *Íbid*, p. 126.

Así, el presente se relaciona con el pasado en la historia que refiere a Fulán con Catito. Se trata de una relación temporal, lo que significa que debemos indagar en cada instante el cómo y el por qué de sus relaciones.

La historia, narrada en primera persona y escrita en un falso imperfecto, corresponde a un ámbito espacial y no necesariamente temporal, pues la historia nos separa de lo que observamos, está contada ante nosotros a distancia, es por ello que podemos estar allí como lectores. La acción no es pasada en sí misma, de lo contrario ya estaría concluida y no podríamos asistir a ella. La historia entonces se nos muestra como un presente:

Muy engreído anduve de mí mismo durante mucho tiempo, no entendía ser santón de gabinete, recto de escaparate, moralista de feria. Era aconsejador, en todo me ponía de ejemplo a todos; muchos que vinieron y me examinaron quedaron muy dichosos, se encantaron de las soluciones con que supe ir despejando las incógnitas de esta intricadísima materia que se dice el bien y el mal; pero cuando algunos menos inconsistentes queriendo ir más adelante, pretendieron que además de con palabras los ilustrara con obras, no supe qué enseñarles; me mortifiqué, me encarnicé y multipliqué mis argumentos. (P. 89.)

El punto de vista concuerda con una voz “por detrás”, pues nos hallamos como lectores separados del personaje. Narrada en imperfecto, como antes dijimos, la historia se despoja de su sentido temporal. Decíamos arriba que la *contingencia* temporal es lo que nos permite lograr una libertad textual, así que la intención podría radicar en que lo que fue podría haber sido de otra manera, en efecto “la *contingencia* se puede mostrar sólo a posteriori.”⁶⁰ Fulán, el personaje se vuelve sobre su pasado para captar su libertad en relación con él. Esta libertad del monólogo interior nos revela su conciencia:

⁶⁰ *Íbid*, p. 129.

Tomando como punto de partida este año y esta línea que aquí donde digo: "Tomando como punto de partida, etc, etc," transcurre, retorno y no me detengo sino hasta haber atravesado, de las cortinas que el marchar que se realiza sin sujeto colgado ha en el pretérito, las que sea necesario para llegar adonde cumple; quiero decir, allá por los años de mil novecientos diez, mil novecientos once, mil novecientos doce, mil novecientos trece, mil novecientos catorce, o quién sabe qué año, que no sé precisar, justamente en los convulsos días en que raspaban al país las escabrosas lijas de la revolución, era yo un muchachuelo nada revolucionario, debo hablar con franqueza, nada revolucionario, sino de la más mala laya. (P. 90.)

Así, el presente mismo capta tanto el pasado como el futuro, los sostiene, los hace aparecer el pasado como tal y el futuro como futuro.⁶¹

Fulán no sabe más. Lo único que sabe es que ahora se halla aquí. Desconoce su origen y no acierta a concertar su suerte, y se pregunta: ¿En dónde estaba yo antes, en dónde estoy yo ahora, a dónde iré después? Es semejante al desmayado a quien mientras no siente, trasladan a otra parte, y que cuando despierta, sin memoria de nunca, abre tamaños ojos y pregunta: Eh ¿qué pasa?, ¿en dónde estoy? (P. 157.)

De tal suerte que existe una incisión en lo más profundo de nuestra interioridad, pues se trata de asimilar la idea de que, en las cosas que normalmente se ven, existe una dimensión mayor a la tratada. La retrospectión a la que nos conduce Fulán, crea en la historia un nuevo espacio de libertad en la exploración temporal, en tanto existe una desvinculación con el tiempo cronológico y un acercamiento entre el tiempo y la eternidad, donde su estado onírico es el punto de partida hacia una búsqueda de sí mismo a través de la dimensión temporal y de la imaginación.

El presente de Fulán, por tanto, es aquel que vivió como Catito en sus mocedades y cuyo origen exalta entre otras cosas la Revolución mexicana, así como

⁶¹ *Íbid*, p. 129.

la presencia de un estado amoroso, que llega a ser constatado a partir de un recuerdo o una muerte...

Por ahora, ahí estaba, ahí. Aquella realidad particular, aquel jirón de la verdad universal, ubicua, eterna, relacionándose por un instante con lo transitorio, se había manifestado ahí, y ahí estaba, al parecer pasiva, inofensiva, abandonada, indefensa, consistente tan sólo en que algo tutelar, amante amable, muy amado, indispensable, después de unas horas mínimas de fiebre, se había quedado quieto, quieto, eso es, quieto y ya sobre su lecho. (P. 149.)

Así, la temporalidad en la novela se muestra como dos movimientos opuestos y cuya fuente es el presente, de este modo el pasado se nos presenta como real, y presente y futuro no existen como tales,⁶² por ello contar su historia para Fulán es recrear su pasado cuando fue presente, es decir es un “presente vivo en el pasado”.

Como nos invitaron, acudimos a no recuerdo qué celebración familiar que se hizo en casa de una familia amiga de la nuestra. ¡Ah ya hace tanto tiempo! Las personas mayores se distraían entre ellas, y como consecuencia, a los chamacos, que no éramos muchos, nos habían dejado sueltos, libres, redimidos de toda vigilancia. Para mí, tan sólo con aquella sensación bastaba. (P. 93.)

La realidad presente de esta situación nos lleva también a mostrar la pluralidad de sentidos de cada personaje involucrado en la historia, según su propio presente. Para Fulán, por ejemplo, su presente es un estado de reflexión continua. La recreación que hace de las personas que en ese momento lo rodeaban es vasta, el recuerdo es claro:

Tenía una cabellera rala, suave, fina, lacia, de color castaño, que a la luz producía a apagados reflejos y vagos semitonos mortecinos (....) En sus ojos balaba el mirar de los corderos. Y la boca era como el centro, como la razón de ser de aquella cara. Su cuerpo no existía. Viéndola caminar se sentía uno al borde de lanzar ese

⁶² *Íbid.*, p. 130

grito que se lanza al advertir de pronto que un objeto de vidrio va a caerse. Pero ella trabajaba todo el día. (P. 147.)

En la historia, el presente es *multívoco*, así también lo es el pasado “porque si el pasado es susceptible de aparecer de diferentes maneras es porque el presente tiene realmente varias significaciones”⁶³ Una de ellas la encontramos en el presente histórico donde se narran sucesos de la Revolución Mexicana:

La revolución abatía entonces los pueblos. Entraban los villistas, salían los carrancistas; se agarraban los yaquis contra los zapatistas, Cárdenas se posesionaba de un plaza, el general Fierro colgaba presidentes municipales, el jefe de las armas decretaba un préstamo forzoso, Natera volaba puentes, Urbina se llevaba los caballos.... (P. 96.)

Luego viene una narración maravillosa de la Noche del saqueo de Orozco

... y entonces se vio un espectáculo que yo no había visto nunca antes, y creo que muy difícil volver a ver después en todo lo que me resta de vida en las banquetas, en los empedrados, en la Plaza de Armas, en el parque, en la calzada, en la estación, en suma, esparcidos por toda la ciudad, aparecieron objetos de toda suerte; desde piloncillitos de dulce hasta sacos de harina, pasando por las latas de sardina, conservas y jamón y todo género de comestibles. Lo mismo máquinas de escribir, cajas de tijeras, rollos de cintas para orejas de calzado, pieles, cajas de papel, carretes de hilo, botellas de licores, colchones catres, lámparas. Y aquello nadie lo tocaba. (P. 99.)

El ambiente de la época también es significativo, pues nos sugiere, por un lado, la efervescencia cultural y la exaltación social, y por otro el romance entre dos personajes que pareciera que vivieron un tiempo único y diferente, por tanto, comprender el presente no es darle un solo sentido “sino captar en él esas posibilidades de ser tal o cual y de implicar en esta contingencia el pasado y el futuro”⁶⁴ Recrear el presente para Fulán es volverse en su pasado: “pero hay que

⁶³ *Íbid.*, p. 133.

⁶⁴ *Íbid.*, p. 133.

meter reversa (...) Estábamos en que yo andaba todo encendido de curiosidades torpes, y de precoces, implacables y melancólicas concupiscencias” (P. 99.)

La descripción en el desarrollo de la historia, constituye un punto clave para el lector ya que es como si éste acompañara de la mano a Fulán y juntos ver y apreciar el mundo que vivió. Nos relata su historia y se enriquece además con los juicios, reacciones psicológicas, sentimientos. Así, Fulán se diluye en su historia y reivindica su pasado volviéndolo presente:

Fulán es el nombre con que se designa a un cierto sujeto, a quien, si el lector no recuerda, por el momento no hay razón que nos apremie a identificar, pero que existe en realidad, y vive aún, y puede ser hallado, mirado con los ojos, palpado con las manos, ya aquí ya allá, en una parte física, o en otra, sencillamente como tú y como yo. (P. 156.)

También vuelve presente la historia de Juana Andrea:

Juana Andrea tiene un solo vestido, un vestido muy simple, color azul añil, con puntos blancos del tamaño de un disco de confeti, distribuidos equidistantemente (...) En sus ojos balaba el mirar de los corderos, y la boca era como el centro, como la razón de ser de aquella cara. Su cuerpo no existía (...) Pero ella trabajaba todo el día; sin darse cuenta se pasaba las horas trabajando (P. 147.)

Las situaciones expuestas en la novela cobran interés por sí mismas, en sus detalladas descripciones, aún sin que el narrador tenga que intervenir en ellas. No sucede la historia bajo un mero encadenamiento de acciones, sino que hay un entrelazado de imágenes donde el pensamiento surge de manera espontánea y natural; ahora recuerda Fulán con acierto sus travesuras de infancia, ahora recuerda a la familia de Juana Andrea y así sucesivamente. Este monólogo interior nos hace captar un tiempo al ritmo de nuestro tiempo real, pues leyendo vivimos lo que está

escrito. Este mismo monólogo aparece como la verdadera novela del tiempo: “el empleo del monólogo interior es el esfuerzo mejor captado para borrar la diferencia entre la novela y la vida real en lo que ésta tiene de temporal, porque para ser leído debe ocupar la vida misma del lector sin acelerarla, ni retardarla”.⁶⁵

De esta manera, Fulán nos hace revivir su historia, nos hace vivir el tiempo, no leerlo. La concepción del tiempo se impone, e integra la novela en tanto es esencialmente la historia del desarrollo intelectual y sentimental del narrador.

Se toma conciencia del tiempo en el relato en tanto Fulán nos lleva de la mano al pasado, porque captamos su presente en el pasado. Vivir el solo presente no tendría sentido, ni viviríamos el tiempo. De este modo este pasado actualiza de manera súbita.

Y así fueron las cosas largo tiempo, sumando meses, años. Hasta que un día adquirió conciencia de su soledad, y el pensamiento, la sospecha de que acaso su soledad era su yerro. Y como todo se junta en un día. Era una sosegada media tarde. (P. 160-61.)

El tiempo que recorre Fulán es un presente que finalmente se diluye —no tiene inconsistencia— y como en Proust: “El tiempo recobrado, es la captación auténtica del pasado”:⁶⁶

Si encontrara un asilo, le pareció sentir, y la impresión de asilo, eso que antecede a la formulación mental de una palabra, eso que a veces se convierte y a veces no alcanza a llegar a convertirse en la palabra asilo, se le convirtió, y a modo de rectificación fue en él sustituido por eso que antecede a la formulación mental de la palabra albergue, y luego en la misma forma en lo que a la palabra gruta, y luego en la mención de la palabra cueva, y luego mentó hogar, refugio, seno y

⁶⁵ *Íbid.*, p. 148.

⁶⁶ *Íbid.*, p. 159.

otras muchas y aunque cada una de ellas le parecía próxima a no comprendía qué, inmediatamente tenía que rectificarla. (P. 165.)

Como lectores también recobramos el tiempo de Fulán estamos “con” él y comprendemos a los otros personajes “por detrás”. Vivimos su esfuerzo de análisis existencial. El narrador, por su parte, toma su propia distancia respecto al tiempo, donde la historia de Fulán en algunos momentos parece no ser la suya:

No advirtió que la que acababa de tomar era una resolución plagada de excepciones. Y que era, por ejemplo, imposible sentarse en la banca en que hubiera tantas personas cuantas pudiera contener. Pues de este modo, ¿Cómo se sentaría en ella?... Esto lo estoy diciendo yo. Él lo único que hizo fue tomar su resolución. (P. 167.)

Este yo demuestra la inconsciencia inevitable de este presente. “Fulán sintió en el alma necesidad inmensa de aproximarse a algo, de recargarse en algo, de reposarse en cosa que no, como una pared de viento o muro de cartón se le abriera o tumbara a cada intento, indefinidamente; que todo se le iba: Se le iba al cielo, las llanuras huían hasta perderse, el viento tendía a tiempo, el tiempo a espacio, y el espacio a hambre, a abisal boca abierta”. (P. 169.)

Nuevamente como en Proust no hay dos tiempos en la historia “tiempo perdido y tiempo recobrado, es el mismo”⁶⁷ pues el tiempo recobrado es la captación auténtica del pasado:

y empecé a conmovirme , y tomé fibra de diferentes céspedes y esparto, y con éstos torcí una cuerda honda, muy honda, tan honda que pudiera entrar y permanecer sobre su asiento, como trapecista, que Fulanillo, llegando a advertir, por los puntitos blancos del tamaño de un disco de confeti, que el jirón que pendía de la argolla pertenecía a la imagen de la blusa de la Juana Andrea que le correspondía por mujer, se acordara de nosotros , y entendiera que éramos nosotros quienes, por medio de aquella cuerda, andábamos sondeando en busca suya los abismos; pues ya a deshora se me había ocurrido que todo podría remediarse, ya fuera acrecentando el mundo por medio de obras mágicas, o

⁶⁷ *Íbid.*, p 158.

reduciendo proporcionalmente, por los mismos medios, el volumen de nuestros propios cuerpos. (P. 234.)

La metáfora temporal nos remite a un tiempo que “se recobra” lo que da autenticidad al pasado de Fulán. “La sombra de Fulán moraba entre nosotros, con esa irremediable manera de presencia con que perduran en nuestra memoria aquellos a quienes hemos dañado a traición e injustamente. Advertía ciertamente que esta sombra ocupaba ahora, entre nosotros, más espacio que antes aquel cuerpo”. (P. 234.)

En este final de la novela vemos cómo la realidad del tiempo, la que se muestra, es la del presente “y por lo tanto de su proyecto hacia el futuro, pues la esencia misma de este proyecto es poder derrumbarse en cualquier momento”.⁶⁸

De hecho, el destino de Fulán está condicionado por la “significación de su pasado” pues todo lo que le sucede al final da la impresión de que pudo haber sido de otra manera, a pesar de su condición misma “todo lo que le sucede a alguien parece necesario demasiado tarde”.⁶⁹ “Desventuradamente, desde que lo arrojé se me vació el pecho, mi corazón quedó desmantelado y seco como el cráneo de un tonto, y comprendí que había obrado en vano, y que no se había aumentado un ápice el monto de mi felicidad”. (P. 234.)

El narrador sabe que el tiempo es la “odisea intelectual” que permite ir de un objetivismo a un subjetivismo y viceversa:

Porque a ver, ¿quién podría ofrecer un símbolo que expresara más condensadamente la suerte de mis ligerezas, el estilo de mis superficialidades, mi

⁶⁸ *Íbid*, p. 138.

⁶⁹ *Íbid*, p. 141.

irresponsabilidad, mis despreocupaciones, e incluso la índole de mi talento a que caracterizan las dos contrapuestas notas de la vivacidad y la falta de fondo, que un patinador fungiendo en una sala materialmente atestada de miriñaques, encajes, vitrezuelos y porcelanitas?; ¿y quién, paralelo a la vida, más exacto que una nave que recibe su forma de una nube aparecida a un soplo, y que desde que aparece empieza a retirarse, a retirarse, y no para de huir hasta perderse? ¿y dónde encontraríamos una alusión a la presencia de una aflicción moral, más inteligible, más universal y más piadosa que una cruz? (P. 232-233.)

Fulán deja de soñar sobre objetos, para comenzar a soñar sobre sensaciones; es decir que se abstrae de la realidad externa y entra en sí mismo, cambia de un plano objetivo a otro subjetivo, lo que en varias ocasiones lo lleva a la angustia y desesperación sin decidirse por ninguno.

Pareciera que este pasado lo mantiene en un cuasi sonambulismo, imagen que ocupa también dos páginas. Otras tantas páginas le ocupan para demostrar que su vida no es vana. Distintas son las imágenes que pueblan un ejercicio vanguardista, por ejemplo, cuando una mujer mete simplemente un cántaro a la fuente y lo saca, es motivo de más de dos cuartillas de narración. La historia además de la retrospectión temporal se halla plagada de una maravillosa plasticidad a la manera de una pintura.

2.2 Cerrazón sobre Nicomaco. Ficción harto doliente.

En *Cerrazón sobre Nicomaco*, el estilo que la caracteriza conserva la técnica de todas sus obras en prosa: “Estilo significa esa individualidad de expresión gracias a la cual reconocemos a un escritor”⁷⁰ La narración está basada en la vida anímica de Florcitas quien descubre su mundo interior, la gestación de sus pensamientos etc., a partir de la vivencia onírica que sustenta la obra. El personaje piensa que su mujer lo engaña con un canguro, y ello lo hace sufrir de manera intensa. En el ambiente todo se halla enrarecido y el protagonista es testigo de su propia muerte y velorio. La trama es modificada por la diversidad de los planos de conciencia y de subconciencia. Donde el elemento que sirve de enlace a todas las escenas y situaciones es el estado anímico del protagonista; la angustia permanente y la sensación de llanto reprimido que Nicomaco siente continuamente: la necesidad que tiene el narrador por lograr una comunicación y, más que eso, un encuentro que le permita ser, logra, mediante la interacción de la conciencia, revelarse por sí mismo.

A menudo veremos en los relatos hernandianos cómo tanto enunciación como enunciado se condensan en una sola unidad para formar un narrador-personaje al mismo tiempo.

Y aún no llega a bien volver en sí, de sus desmayos, y ya, desde su semiatarantamiento, empieza a contemplar atónito las torturas que acaba de pasar, y se tiene a sí mismo, más por tercera persona, que por sujeto activo de su propia tragedia. (P. 253.)

⁷⁰ J Middleton Murry. *El estilo literario* Tr. Jorge Hernández Campos. México, F.C.E., 1951.

Esta modalidad de narrador-personaje llamado *narrador con*⁷¹ nunca se ve como un añadido en el discurso hernandiano, sino que es sólo un principio de organización dentro del mismo, como lo es también el monodílogo: “En esto va mi historia. Lo demás no lo sé; todavía no me lo cuentan”. (P. 274.) Así, este narrador nos facilita la “obra abierta”, pues el desenlace sólo se halla sugerido, y nos deja la tarea de formular una interpretación y un juicio sobre lo leído: también se entiende como una apertura al diálogo con el lector.

Dicho acercamiento entre narrador y personaje de la tercera persona, se concreta dentro de la representación monológica del *punto de vista*, es decir, en tanto el narrador pierde su expresión en el tono del discurso, vuelve objeto de representación, en la configuración literaria a aquella otra voz narrativa involucrada en el texto. Por eso, la conciencia del que monologa ocupa un lugar preponderante en el discurso, puesto que rompe el límite entre realidad y ficción; eso no es todo, el desarrollo de esta conciencia nos permite ver de qué manera, en un momento dado, la voz de un sujeto solitario ocupa el universo textual, representando la *palabra ajena*.

De hecho, la transformación que sufre la realidad en esta ficción, trata de modificar un carácter de nuestro propio sentido de la realidad. El carácter del mundo que tenemos por real y en donde vivimos presenta cierta coherencia, por lo general no pensamos en cómo sucede un encadenamiento en el que el protagonista sea testigo de su propia muerte.

⁷¹ Alberto Paredes. *Manual de técnicas narrativas. Las voces del relato*. Grijalbo, México, 1993, p. 37.

Nuestra verosimilitud se haya en función de los acontecimientos pasados, presentes y futuros. Efrén Hernández lo muestra como algo natural y evidente, impuesto desde las primeras líneas, como alguien que no puede evitar su trágico destino. Así, admitido el conocimiento de su nacimiento, la historia en adelante se nos presenta como natural, lógica, con su verdad dentro de un mundo ya cotidiano.

Para centrar sus historias ficticias, Efrén Hernández nos introduce ante todo en ese mundo enrarecido, pero con sus propias leyes, para luego poder moverse libremente en ese ámbito. Nicomaco parece ser una persona que ha perdido la conciencia de la realidad, pero no la razón que le permite el desarrollo de la historia de su nacimiento y de su muerte; de conocer esos otros lugares que exceden a nuestra imaginación:

Ahora vamos en la región donde acaba la más colgada hebra de la cabellera del más hundido y débil de los astros.
Aquí la inteligencia ya no alumbra.
Aquello, a nuestros pies, es la rivera que recoge las olas que ya no han de volver.
(P. 272.)

La descripción realista de la historia recae en la irrealidad más fantasiosa. Aquí los acontecimientos más inverosímiles que suceden, cobran una intensa realidad. Al tiempo también se le llega a conocer en su más profunda intensidad:

Me halláis convaleciente. Esta vez empecé a abrir los ojos, hace –dentro de este ambiente sin tiempo que es como un marzo sin aire, océano sin ondas, vena sin pulso, u órbita donde no se conoce el parpadeo- un momento tan largo, como los dos brazos de una estatua, entreabiertos. (P. 254.)

De modo que, todo está pensado para hacernos aceptar el hecho de su muerte como algo igualmente real. Incluso, más que la propia muerte de la esposa, que se

halla despojada de esa irrealidad fantástica —y se muestra simple y llanamente como la realidad misma— que Nicomaco le ha dado a la suya. La descripción casi exagerada de verosimilitud en cada detalle del recorrido de Nicomaco hacia su proceso mortuorio, es prueba de ello. Sin embargo, esta apariencia nos mantiene siempre en la creencia de que en verdad se trata de su propia muerte y de su antesala a la eternidad.

Nicomaco mantiene al lector sujeto a sus ideas mientras transcurre el relato, para al final “soltarlo” y éste haga uso de su libre albedrío; demasiado tarde, el lector se ha involucrado en su propia historia. De lo que se deduce que la presencia de los efectos en la historia, no son ni lógicos, ni previsibles.

El relato ha sufrido una transformación, como la de Nicómaco, pero no aquella donde su vida es mediocre y sin alternativa, sino aquella otra condición donde el sueño cavila en esa búsqueda del yo y su relación con el tiempo, como en Proust.

Aquí me traen a este parque de hospital; me pongo a ver el agua, y de ella saco, a duras penas, sustento para que la inteligencia luzca en mí, muy débil y durante muy breves instantes; luego me conducen a un cuarto en donde hay otros dos pacientes: No sé qué hora va siendo. Despierto y duermo; me llevan y me traen. Ya he dicho algo de cuando estoy despierto. (P. 274.)

Los cuentos de Hernández constituyen un regreso cotidiano en el tiempo, ya sea mediante el sueño, ya mediante la imaginación a ese lugar que permite conocer lo que somos; nuestra propia conciencia: “La condición de nuestro sueño está hecha

de disposiciones del ser que influyen profundamente sobre el carácter de cada uno de nuestros días, felices o infelices”⁷²

Los deseos y angustias que sufre Nicomaco, por regresar a un estado inorgánico, permite indagar sobre lo más profundo de su alma:

Sentía un vago espanto, ardor en la tierna epidermis nueva, no hecha todavía a las sales de este mundo; dolor de herida y de anudamiento en el cordón umbilical; infrapresentimientos, sueño y frío. (P. 253.)

Lo que en determinado momento “salva” a Nicomaco de ese estado alejado de la realidad es la conciencia de “darse cuenta” y no perderse en sus viajes, pues “la culpabilidad termina con la existencia. El dilema ineludible entre la culpa de haber nacido y la culpa de ser responsable y la de no querer serlo”⁷³ La culpabilidad de ser juzgado ahoga la libertad de Nicomaco:

Su Excelencia, el señor Ministro, me esperaba. Desencajado, verde, humeando cabellos, me arrebató la bolsa. –¡Maldita nuestra estrella! ¿Sabe usted lo que ha hecho? Y ustedes –tronó, dirigiéndose a dieciocho sujetos que, atados, y hechos un montón como de palos o costales se veían en un ángulo, sobre una alfombra persa-, ustedes, que me lo recomendaron, ustedes, a este porfirista, antirrevolucionario, analfabeta, antípoda, retrógrado. ¡Maldita nuestra estrella! Al gabinete con él. Dos policías me arrastraron a una puertecita tan angosta, que, parecía mi ánimo. (P. 261.)

En Nicomaco hay una constante angustia de la vida, preñada siempre de la muerte, lo que lo mantiene en una constante angustia de la vida. Y esto a su vez en una constante búsqueda del “yo”. Pero su verdadera angustia se halla al final de la historia pues no es más que un enfermo, inmóvil, incapacitado para la vida: “No sé que hora va siendo. Despierto y duermo; me llevan y me traen”. (P. 274.)

⁷² Paul-Louis Landsberg et al. *Tres ensayos filosóficos sobre Franz Kafka*, México, 1961, p. 16.

⁷³ *Ibid.*, p. 19.

Lo cotidiano y trivial se hacen evidentes en la vida de Nicomaco, sin embargo, el tiempo evocado no es contrapuesto a la realidad pues no se reduce a un simple producto de la imaginación, por el contrario, éste se presenta como un reflejo de aquella, donde las experiencias vividas —puramente subjetivas— pretenden descubrir su esencia, pues vemos cómo la realidad referencial no es mostrada en su totalidad; más bien es sólo una imagen deformada, sólo un fragmento que se muestra.

CAPÍTULO III. PROSA DE POETA

3.1 Del modernismo a la literatura de Efrén Hernández

Entendiendo el modernismo como gestación de la modernidad, nuestra interpretación sobre su cauce, es una apertura a la potencialización de una escritura que inventa. Juan Ramón Jiménez, por ejemplo ha desarrollado la noción epocal del modernismo exponiéndola a través de variados hechos literarios y desalojando la posibilidad de estudiar este movimiento como una escuela:

El movimiento modernista, no [es una] escuela; bajo él caben todas las ideologías y sensibilidades... la perspectiva del modernismo es ésta. Todo gran movimiento artístico, literario, social... generalmente ocurre durante un siglo: una aparición, una plenitud y una decadencia, un tránsito hacia otra cosa... ese siglo modernista no empieza en el 1900. El siglo modernista empieza veinte años antes de terminar el siglo XIX, poco más o menos... Que estemos ya en el 1953 y que se siga hablando de modernismo es muy importante... Eso quiere decir que tiene mucha vida todavía. La idea de que el modernismo fue una escuela fugaz, etc., es una idea falsa; solamente [la] sustentan hoy las personas poco enteradas, como una cosa cómoda que no hay que volver a revisar. Pero no es así, al final del siglo XIX empieza en el nuevo mundo un nuevo desarrollo de ideas...⁷⁴

Este rechazo al estudio del movimiento como tendencia literaria es el que le permite abrir las compuertas de lo moderno y la modernidad. Posteriormente Ricardo Gullón retoma la idea de Juan Ramón Jiménez de que “el modernismo no es una escuela ni un movimiento artístico, sino una época. La polémica y la discusión surgidas frente a estos renovadores planteamientos fueron frecuentes. Así, Federico de Onís concibe el fenómeno modernista como la expresión de una crisis espiritual y cultural que se habría desarrollado en todos los niveles: religioso, político y

⁷⁴ Juan Ramón Jiménez *El modernismo: notas de un curso*, edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, México, Aguilar, 1953, p 61, 249-250

artístico.⁷⁵ El modernismo visto así, convoca todos los rasgos de una tonalidad epocal y no los de una forma literaria. Una de las implicaciones fundamentales de estas ideas es la de ver en el modernismo no sólo la idea de un movimiento literario, sino conjuntar la relación modernismo-modernidad que tiene que ver con el surgimiento de una sensibilidad y un concepto: el de modernidad. Las observaciones que Octavio Paz ha aportado sobre este problema es que la noción del modernismo estará siempre vinculada —o en relación— a la de la modernidad:

Los grandes poetas modernistas fueron los primeros en rebelarse y en su obra de madurez van más allá del lenguaje que ellos mismos habían creado. Preparan así, cada uno a su manera la subversión de la vanguardia: Lugones es el antecedente inmediato de la nueva poesía mexicana (Ramón López Velarde) y argentina (Jorge Luis Borges).⁷⁶

La vanguardia por tanto es el centro de la modernidad, y de ninguna manera es la negación del modernismo; por el contrario éste es su campo de preparación. [El modernismo] “Entendido como lo que realmente fue, un movimiento cuyo fundamento y meta primordial era el movimiento mismo, aún no termina: la vanguardia de 1925 y las tentativas de la poesía contemporánea están íntimamente ligadas a ese gran comienzo”.⁷⁷

Por otra parte, es importante resaltar las publicaciones que durante el periodo del modernismo estuvieron en voga. Dos revistas acogen las ideas del modernismo: la *Revista Azul* (1894-1896), dirigida por Gutiérrez Nájera y Díaz Dufoó y la *Revista Moderna* (1898-1911) por Jesús Valenzuela; la importancia de estas revistas radica

⁷⁵ Cfr. Federico de Onís. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1937)*, Casa editora Hernando, Madrid, 1934, p. xv.

⁷⁶ Octavio Paz, “El caracol y la sirena”, en *Cuadrivio*, Joaquín Mortiz, México, p. 13.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 12.

en la confluencia de circunstancias excepcionales: surgimiento de grandes líricos; apogeo del modernismo, entre otras cosas.⁷⁸ Con Amado Nervo, José Juan Tablada, Efrén Rebolledo, Rafael López —todos reunidos en la *Revista Moderna*— se afianza el modernismo en México, y significa “ruptura de encierro de siglos, fantasía, pasión, imaginación, placer verbal, erotismo, ironía, conciencia crítica del lenguaje, exploración del inconsciente y muchas cosas más”.⁷⁹

En los *Contemporáneos* se encuentran nombres prestigiosos de las tendencias universales más actuales: Marcel Proust, André Gide, Valery, Apollinaire, T. S. Eliot, James Joyce, St. John Perse etc. Y aunque los *Contemporáneos* asimilaron los logros de la nueva lírica, se mantuvieron al margen de la experimentación vanguardista con el lenguaje, la sintaxis, la imagen múltiple y la disposición tipográfica.⁸⁰ Por su parte, el cuento moderno evoluciona en gran medida gracias a la influencia de filósofos y escritores europeos. El diálogo renovador se da con narradores extranjeros tomados como modelo, por ejemplo Wilde, Flaubert, Huysmans, Sade, Gautier, Maupassant, Poe, Leopardi, Bourget, y se perciben tendencias novelísticas como el finisecularismo, el espiritualismo, el decadentismo, el wagnerismo, el sadomasoquismo y la novela psicológica experimental de Paul Bourget. En lo ideológico está la presencia de filósofos que serán la base del pensamiento de la modernidad como Schopenhauer, Nietzsche, William James, Bergson y corrientes de pensamiento como el vitalismo, el espiritualismo, budismo,

⁷⁸ Emmanuel Carballo. *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*. Xalli, México, 1991, p. 30.

⁷⁹ José Emilio Pacheco. *Poesía mexicana I 1810-1914*. México, 1979, p. XVIII.

⁸⁰ Hugo Verani. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. México, F.C.E., 1991, p. 18.

taoísmo etc. Por el otro lado, el cuento modernista avanzó no sólo al desarticular las convenciones del realismo canónico, sino al desarmar e invalidar minuciosamente las categorías fundamentales de la “realidad”: tiempo, sujeto, historia y espacio, en cuanto a su naturaleza, su origen y su finalidad. Al cuestionar los fundamentos del realismo, rechaza también a la mimesis como su método de representación artística.⁸¹

Una aportación importante en la literatura mexicana hacia 1922 fue la del Estridentismo ya que cuestionó lo establecido por la Academia de la lengua y los valores estéticos generales. Los antecedentes que propiciaron estos cambios fueron el estridentismo por un lado y la revuelta que generó Rafael López (simpatizante del estridentismo) por cuestionar los cimientos de instituciones como la Academia de la Lengua y la violencia física y espiritual de la Revolución Mexicana. Una de las confrontaciones literarias que se cuestionaban era por un lado el artículo de Victoriano Salado Álvarez para quien “no [existía] una literatura mexicana moderna” mientras que Salvador Novo, José Vasconcelos y Luis Quintanilla salieron en defensa de ella: “no solamente existe, sino que, tanto por el número de escritores como por la intensidad de las diversas tendencias, puede uno asegurar que el momento literario mexicano presente es el más rico, el más interesante, el más trascendental de todos los movimientos intelectuales que hayamos presenciado en nuestro país”.⁸² Bajo estas confrontaciones periodísticas lo que cabe resaltar es el

⁸¹ Mario Martín, *Op. Cit.*, p. 103-104

⁸² Luis Mario Schneider. *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*. F.C.E., México, 1986, p. 179.

hecho de que en verdad se estaban llevando a cabo innovaciones a las que por supuesto, los academicistas siempre reaccionaron. Sin embargo, se llegó a una integración de lo nacional con lo universal. De este modo, la confluencia de las vanguardias europeas con el medio cultural produjo una literatura diferente, es decir, que no fue de ninguna manera una copia o un reflejo de aquellas, sino que es una narrativa —e incluso una poesía— con carácter propio y que además se integra a una realidad propia. Por ejemplo Ramón López Velarde y José Juan Tablada como exponentes máximos.

Coetáneo de los *Contemporáneos* fue Efrén Hernández, adelantado a su época, muestra ya una prosa que mantiene ciertas constantes vanguardistas, insertadas en el cuento moderno. De este modo, la brevedad, la ironía, el poder de síntesis y la liberación de la imagen en su narrativa, así como una intensa y fugaz imagen de plasticidad visual son muestra de ello. En lo que respecta a su estructura interna, los narradores modernistas cuestionan la figura canónica del autor y de la voz omnisciente autorial que dominan el realismo; por primera vez enfrentan al lector con un mundo desfasado de lo real y le exigen participación en un texto en proceso, descartan la razón y proponen la intuición como nuevo método de aprehensión del cosmos y de transmisión del fenómeno estético; proponen nuevas representaciones filosóficas y narrativas del tiempo; relativizan la idea cartesiana de espacio y la creación del espacio imaginario; cuestionan la definición del individuo positivista y ofrecen un sujeto fragmentado; relativizan los fundamentos de la moral decimonónica; incluyen el erotismo como espacio narrativo; desprecian la acción

narrativa y ponderan la intención psicológica y su irracionalidad; revaloran las expresiones elementales del individuo y de las culturas primitivas.

En el nivel de la estructura externa se observa una mezcla de géneros y subgéneros narrativos; ejercicios experimentales con el punto de vista; una especie de antinarratividad que distrae y sabotea la logicidad del relato; la inauguración de lo fantástico como espacio literario; el lenguaje como objeto del deseo y como expresión lúdica.⁸³ Los cuentos de Efrén Hernández participan de ésta última en gran medida:

“Efrén Hernández era conocido y estimado como uno de los pocos cuentistas mexicanos de valía. Su prosa divagatoria y como escrita en vigilia que ya el sueño empieza a inundar; un poco boba en apariencia, rica en poesía y burlas, continúa la tradición de algunos cuentistas mexicanos: Micrós, más neto y amargo, más amigo de la realidad y de la concisión, es su antecedente más próximo. Pero en la prosa de Hernández siempre hay un elemento lírico y personal que la hace difusa y la aleja de la objetividad y precisión dramática de Micrós: la prosa de Hernández es una prosa de poeta, a pesar de su voluntario prosaísmo.”⁸⁴

Sus cuentos parten de una estética de la innovación, hasta ahora poco explorada. Lo mismo sucedió con escritores modernistas como Amado Nervo, Manuel Gutiérrez Nájera (1859), Luis G. Urbina (1868-1934) y Efrén Rebolledo (1877-1929) quienes mantuvieron una producción literaria en prosa al margen de lo que el canon de entonces establecía, considerados así, predominantemente poetas.

“El análisis del cuento modernista abre espacios para que se incorpore a la evolución de la narrativa a autores que debieran ser considerados enlaces imprescindibles entre el modernismo y la narrativa fantástica mexicana como José

⁸³ *Íbid*, p. 103-104

⁸⁴ Octavio Paz. “Entre apagados muros”, en *El hijo pródigo*, año I, núm., 4, julio, 1943, p. 255.

Vasconcelos (1889-1959), Julio Torri (1889-1970) y Efrén Hernández (1904-1958) hasta articularlos con los relatos de los *Contemporáneos*”.⁸⁵

Efrén Hernández, toma una dirección particular en este ámbito, pues lucha por encontrar y comunicar el valor del espacio imaginativo, que en él se presenta como atracción del vacío literario, un vacío contra el que su escritura combate mediante la creación de un juego lúdico de planos de transición: realidad y fantasía. De esta manera su discurso resalta elementos que rayan y se consagran en una ficción pura. La anécdota ya no es la parte medular en el relato, da paso a lo ornamental, lo ambiental y lo intrascendente. Su prosa es inconsecuente al mismo tiempo que subjetiva, lo que nos conduce a una ambigüedad literaria y a percibir esa otra sensibilidad y concebir de tal modo la realidad.

“El cuento, al igual que la novela, es la región más pantanosa de la literatura. En él todo es posible: las audacias, las extravagancias e incluso el burlarse del lector. Sin embargo, hay ciertos elementos que son impostergables: personajes, tiempo, espacio. Al trabar contacto unos con otros, los personajes dan pie a la sintaxis de la ficción. El tiempo, al transcurrir, propicia el desarrollo de la historia y de la trama: El espacio permite ubicar el mundo en que se mueven, piensan y sienten las criaturas. Se puede decir que el cuento es como una línea recta, la distancia más corta entre dos puntos: la proyección de un hecho, de un problema, y su feliz o triste desenlace. Los cuentos de Efrén Hernández postergan o anulan tales elementos”.⁸⁶

De tal modo que existe una veta poco explorada en lo que respecta al estudio de los experimentos narrativos al interior de los cuentos de Efrén Hernández. Este hecho se debió, en gran medida, a que el modernismo anticipaba una complejidad y un rompimiento con lo establecido que rebasaba los parámetros de validación artística usados por las instituciones culturales porfirianas que todavía estaban

⁸⁵ Mario Martín, Op. Cit., p. 99.

⁸⁶ Emmanuel Carballo, Op. Cit. p. 58.

vigentes.⁸⁷ Debido a ello, muchas fueron las discusiones para aceptar una literatura que propiciaba “una gran libertad y heterogeneidad en cuanto a la estructura del relato y a su condición ideológica”.⁸⁸

A pesar de ello, fue mucha la producción artística lograda en esta etapa. Mario Martín, en su estudio sobre *El cuento mexicano modernista* clasifica en tres etapas importantes a una serie de escritores que reaccionaron contra el orden establecido. A la primera etapa corresponden cuentos que van contra el romanticismo, realismo y naturalismo. Por ejemplo los cuentos de Rubén Darío (que siguen el perfil estético de *Azul* (1888), los de Gutiérrez Nájera, *Cuentos color de humo* (1890) y *Cuentos frágiles* (1883); los de Pedro Castera (1838-1906), *Cuentos de minas y mineros* y los primeros cuentos de Amado Nervo, *Otras vidas* (1894-1896). En lo que corresponde a la segunda etapa (donde se logra un auge verdaderamente modernista y original en este sentido) Amado Nervo, Francisco M. de Olaguíbel (1874-1924), Carlos Díaz Dufóo (1861-1941), *Textos nerviosos*⁸⁹ (1901), Ciro B. Cevallos (1873-1948), Rubén M. Campos (1876-1945), Alberto Leduc, *Fragatita y otros cuentos*⁹⁰ (1896), Bernardo Couto Castillo (1880-1901), *Asfodelos* (1901); Efrén Rebolledo y Laura Méndez de Cuenca (1853-1928). Y por último, la narrativa modernista que se reúne en torno a la revista *Savia Moderna* y al

⁸⁷ Ibid El ochenta por ciento de la prensa era oficial y un alto porcentaje del resto recibía subvenciones e instrucciones del gobierno federal. Una cerrada minoría de intelectuales gobiernistas manejaban el grupo de “los científicos”, la Academia Mexicana de las Letras y el resto de las instituciones gubernamentales de cultura; en lo literario, José López Portillo y Rojas, Victoriano Salado Álvarez, Emilio Rabasa (ambos presidentes vitalicios de la Academia de las Letras), Federico Gamboa, Francisco Pimentel y Rafael Delgado. p. 100-101.

⁸⁸ Ibid, p. 100.

⁸⁹ Cito por la ed. de Premià, México, 1984.

⁹⁰ Cito por la ed. de premià, México, 1990.

Ateneo de la Juventud: Julio Torri, Alfonso Reyes, Efrén Hernández, José Vasconcelos y Enrique González Martínez (1871-1952). Estos últimos en la búsqueda y exploración de la fantasía y en la psicología experimental como espacio literario; en lo ideológico como una nueva alternativa en torno a la existencia.

Por ello, la capacidad que mantiene la configuración narrativa en la ficción hernandina para crear nuevas expectativas y respuestas emocionales, permite acercarnos a un mundo de los absolutos y lograr un encuentro con el interlocutor (narrador en escena) que se mantiene siempre a distancia, pero sin el cual el monólogo (protagonista) no funcionaría. Partiendo de ello, diremos que las acciones en cada relato tienen lugar sobre asuntos que son propios de la ficción misma; dichas acciones enfatizan el carácter activo de su discurso.

Así, esta ficción instituye su propia realidad, en la que el vínculo entre ésta y el mundo real es significativo aunque no determinante, pues dichas realidades no se emparentan necesariamente. Porque mientras el lenguaje literario postula su propio desarrollo y conocimiento, la realidad empírica sirve como eje para lograr los fines narrativos. Dicho eje constituye un reconocimiento social, cultural e histórico que se logra gracias a las posibilidades de nuestra experiencia. En este sentido, la relación entre el texto literario y su contexto consiste en que el autor crea, en su ámbito, un discurso con una realidad autónoma, posible y gracias a la realidad cotidiana. Una relación de escritura entre referente y ficción que guarda asimismo una ambigüedad literaria que nos permite volver factible y hacer posible una ideología textual.

En el discurso hernandino la configuración artística que adquiere esta escritura ambigua y ficcional es la clave de una trama que mantiene un complejo eje de orden y verosimilitud; además de una continuidad propositiva que recrea su propio discurso velado. Ello nos brinda una posibilidad ideológica que transgrede el límite entre realidad y ficción, ya que propone una apertura en la significación del texto y, lo más importante, cuestiona al sujeto y al objeto, en la medida en que su discurso no sólo se ve subordinado a una técnica narrativa, sino que también permite desandar el camino y darnos cuenta del cambio considerable en la manera de concebir la relación entre la obra de arte y la realidad.

El gusto por el símbolo como recurso natural y estilístico redondea un *punto de vista*, y una *voz narrativa* que relaciona el desarrollo de los personajes y les confiere el carácter hermenéutico. Diremos, para especificar, que la voz narrativa es la que, dirigiéndose al lector, le presenta el mundo narrado del texto, mientras que el punto de vista se funda sobre la esfera de experiencia a la que pertenece el personaje.⁹¹ Así, narrador y personaje dentro de un mundo de ficcionalidad, se hallan anclados también a los términos de *enunciación* (narrador) y *enunciado* (personaje) sobre los que se construye el presente análisis.

En resumen, las narraciones modernistas exigían del lector “la rebelión, la incertidumbre, la inquietud, el azoro, la fascinación sin respuesta, el pasmo, el escándalo, el terror, la colaboración, la coautoría”.⁹² Así, el narrador constituye un

⁹¹ Paul Ricoeur. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Madrid, S. XXI, 1993, p. 516

⁹² Mario Martín, Op. Cit. p. 107.

discurso que narra el propio discurso de sus personajes sin asumir la interioridad de éstos. De esta manera, la configuración narrativa, en la mayor parte de los relatos, se halla en primera persona equívoca y ambigua que tiende a desdoblarse; es decir que está configurada como un proceso mental, donde el narrador puede mantenerse en el exterior o en el interior del personaje, lo que permite evocar una manera de sentir y percibir la realidad conforme a su circunstancia. Algunas veces se halla observando a los personajes en acción, en este caso estaríamos hablando de una primera persona que expresa sus pensamientos, sus emociones, etc. Pero también lo apreciamos desde una tercera persona donde inventa el discurso de sus personajes y da lugar a sus pensamientos y sentimientos, como si pudiera leer directamente en la mente de éstos “como hacemos en la vida ordinaria”.⁹³

Este nuevo discurso obliga a encarnar en su realidad al espíritu, donde el narrador monológico casi siempre, actúa como punto de partida. El cuento, como se sabe, responde a condiciones y exigencias teóricas que él mismo propone; de este modo se define y se redefine. Los cuentos de Hernández mantienen una propuesta donde se alternan géneros literarios propios y ajenos, esto es una manera de entender la incursión de los mismos en “lo moderno”, donde existe una nueva posibilidad literaria, que abre un espacio entre los géneros y al mismo tiempo los asume. En este sentido, los cuentos se adelantan a su época “el cuento da la vuelta al siglo y se suma al siglo XX. A este cuento decimonónico la crítica le ha puesto el disfraz de la

⁹³ Paul Ricoeur, *Op. Cit.*, p. 518

ingenuidad, ropaje con el que se le ha distinguido, aunque ya se lo empieza a quitar o a leer de diferente manera ahora que de nuevo se anuncia otra vuelta de siglo”.⁹⁴

Gracias a ello, escritor y lector encuentran en el género una posibilidad múltiple de relación. Precisamente, la impresión de realidad en “Tachas” es un producto de la ficción, a toda costa supone poder elaborar una realidad que separe al lector de la suya; presupone también una apropiación individual con el escritor. Parece ser que la intención de la voz narrativa es despertar y enriquecer la conciencia del lector. De algún modo, el narrador mezcla la realidad cotidiana y certifica, con la irrealidad que de tan vaga se asemeja a la fantasía. Rescata ese universo para darnos de éste una visión compleja, matizada, absolutamente moderna del texto narrativo. El personaje en “Tachas”, además de llevar una doble función (narrador y personaje), se emparenta con el autor real, tiene algo de incorpóreo, la figura se diluye y da la impresión de no ocupar sitio fijo en el espacio. En adelante ésta será una de las características predominantes en los cuentos de Efrén Hernández.

Otras constantes serán, por ejemplo, la realidad que se haya sometida a sus propias leyes, donde el ensueño llega a parecer más cierto, ésta se vuelve evidente en este sentido. Trasciende en la medida en que no es una realidad de circunstancias, de lugar común. Los personajes adquieren un sentido crítico inmersos en la contemplación, lo mismo que en la creación, y como en Alfonso Reyes, acaso se cumpla ese apotegema de “el arte es el yo”. Resplandece en cada cuento la fusión

⁹⁴ Sara Poot Herrera “A petición del público Carlos Monsiváis y el cuento mexicano” en *El cuento mexicano Homenaje a Luis Leal*. México, UNAM, 1996, p. 140

de una lógica y un absurdo, de humor y serenidad, donde el pensamiento es de un estilo veloz y el discurso de un paso lento. Efrén Hernández, como Julio Torri y aún más, como Alfonso Reyes, preside la corriente fantástica de la narrativa mexicana. Estos procedimientos narrativos son, como sabemos, adelantados a la narrativa mexicana de la época, pues “anticipa entre nosotros a Franz Kafka y a Jorge Luis Borges”

“El cuento como tal es maravilloso en su esencia, en tanto que en él todo es posible, todo cabe en unas cuantas páginas, todo lo permite. Y aunque hay elementos que son impostergables como el tiempo, el espacio, los personajes, cada elemento cumple con su propia función. El tiempo por ejemplo, debe transcurrir para propiciar el desarrollo de la historia. El espacio, no menos importante, da lugar a esa historia, y los personajes quienes dan cuerpo al relato; se puede decir que el cuento es como la línea recta, la distancia entre dos puntos: la presentación de un hecho —de un problema— y su feliz o triste desenlace”⁹⁵

En Efrén Hernández, espacio, tiempo y personajes rompen con ese juego, éstos últimos casi no se tocan, no se ven unos a otros lo que hace que la sintaxis se diluya en la ficción. Este surrealista deambular de personajes, fiel en lo abstracto, es clima de una vanguardia que armoniza prodigiosamente los cuentos, en palabras de Emmanuel Carballo “más extraños y personales del siglo XX mexicano”. En ellos es el monólogo interior el que predomina y el que posibilita el conocimiento del tiempo, el que toma conciencia de éste. Las acciones también son poco recurridas, en función de una sintaxis complejamente construida.

Otro aspecto que lo hace un escritor moderno es el hecho de que sus cuentos van desdibujando la anécdota, en lugar de ir la formando (como en los cuentos tradicionales). Lo que produce un efecto de *antinarratividad*.

⁹⁵ Emmanuel Carballo, Op. Cit , p. 58.

3.2 Discursividad y escritura

“Tachas” es un relato medular en la narrativa hernandiana, pues es éste el que abre el camino hacia una nueva poética de la ficción literaria. En cada elemento del relato se reconocen rasgos definitivos de la modernidad, por ejemplo se tiene la introspección y la meditación del sujeto literario y el fluir de su estado de conciencia. Existe además la riqueza de incluir en el relato anotaciones marginales, juicios, moralejas, etc., que rompen estrepitosamente la secuencia del relato. Anticipa, además, signos del vanguardismo tanto en el nivel estético como en el narratológico.

Este nuevo discurso obliga a encarnar en su realidad al espíritu, donde el narrador monológico casi siempre, actúa como punto de partida. Precisamente, la impresión de realidad en “Tachas” es un producto de la ficción donde la sintaxis está diluida en tal medida que los personajes casi no se tocan. Cada escena es relatada como una película cinematográfica. La narración se presenta como un ejercicio de la escritura llevado a sus extremos donde se explicita un distanciamiento entre realidad y ficción, lo que prepara al lector en la introducción de un ámbito que en adelante será todo él irreal:

No sé por qué, pero yo pienso que lo que me hizo volver, aunque a medias, a la realidad, no fueron las palabras, sino el silencio que después se hizo; porque el maestro estaba hablando desde mucho antes y, sin embargo, yo no había escuchado nada. (P. 277.)

Esta experimentación en el modo de decir, promueve una gran libertad en la heterogeneidad del acto narrativo. Un solo hecho es el que conforma la “historia” en “Tachas”: el interrogatorio del maestro al alumno. Las acciones aunque pocas, se van integrando en un ambiente enrarecido y como desconectado de la realidad, pues el monólogo, por una parte, no dibuja un espacio exacto, más bien es la propia visión de éste, lo que lo mueve a la reflexión.

La libertad que da a la imagen en cada pensamiento expresado, muestra un cambio hacia la subjetividad y la reflexión, ello como prueba de un adelanto vanguardista, como aquella veta capaz de expresar lo portentoso de la ficción, así como un mundo pleno de creatividad, imaginación e ideología sobre la idea literaria. La privatización y psicologización del sujeto literario como espacio primordial en el relato es llevada hasta sus límites, de este modo, la realidad referencial se halla delimitada con el enunciado “Eran las 6 y 35 minutos de la tarde”(P. 277.) Pero inmediatamente se contrapone a ella el ámbito fantástico “Pero yo estaba pensando en muchas cosas; además, no sabía la clase” (P. 277.)

Luego vienen a cuenta las descripciones de imágenes ya conformadas en la mente del sujeto literario:

A través de la parte no despulida del vidrio de la puerta de la cabecera del salón, veíanse, desde el lugar en que yo estaba: un pedazo de pared, un pedazo de puerta y unos alambres de la instalación de luz eléctrica. A través de la puerta de en medio, se veía lo mismo, poco más o menos lo mismo y, finalmente, a través de la tercera puerta, las molduras del remate de una columna y un lugarcito triangular de cielo. (P. 277.)

El ejercicio de la focalización narratológica que va de la realidad a la fantasía se da en el relato como un lugar común gracias a la insistente pregunta del maestro “¿Qué cosa son tachas?” Sin embargo el sujeto literario impone su espacio imaginativo: “La palabrita extraña se metió en mis oídos como un ratón a su agujero, y se quedó en él, agazapada. Después entró un silencio caminando en las puntitas de los pies, un silencio que, como todos los silencios, no hacía ruido”. (P. 277.)

Constantemente este sujeto traspasa la línea fronteriza que separa al lector del texto para reforzar la idea de que lo que se lee es sólo un artefacto literario: “Ya estoy en la calle, la llovizna cae, y viendo yo la manera como llueve, estoy seguro de que a lo lejos, perdido entre las calles, alguien, detrás de unas vidrieras, está llorando porque llueve así”. (P. 281.)

Realidad e imaginación se confrontan ante la inminente pregunta: “¿qué cosa son tachas?” La complicidad que existe entre el personaje y el autor es llevada también al doble juego de imaginación-realidad, pues las ideas del primero en la realidad referencial, se parecen mucho a las del escritor y viceversa

“Por tachas, era Efrén Hernández conocido y con qué justicia le venía ese nombre: Primero fue un cuento por él inventado ¿o vivido? Después encarnó en él, acto de pura magia, pues el personaje y el nombre eran lo mismo: junto a la gran porción de candidez y humildad, malicia e ironía; profundidad y entrega”.⁹⁶

⁹⁶ Enrique Gabriel Guerrero “*La ausencia impuesta*”, en *Revista Antológica América*, núm. 73 sep-oct., México, 1959, p 25.

Vemos otro plano en la combinación *lector implícito* y *lector real*. Este último, una vez que ha entrado en la posesión de estos hallazgos, los atesora y los acrecienta en su continuo diálogo interno, así como con el cuento mismo, que se aglutina en una constante pregunta y que lo intercepta sin detenerse. Es un juego que permite el desdoblamiento tanto de la identidad del lector como la del personaje: ello como una condición que permite lograr una comunicación más estrecha con el otro, “generalmente a través del desdoblamiento”.⁹⁷ El narrador se divierte, sin duda, con este juego literario, al mismo tiempo que le permite cavilar sobre una nueva manera de decir, aunque al final no sabe hasta dónde llegará. De este modo, la posibilidad de dejar en libertad tanto al sujeto literario como al lector, es la clave de una apertura literaria, donde sus juegos artísticos conforman un ámbito que desemboca en un espacio imaginativo que cubre un vacío. Un vacío contra el que su escritura combate mediante la creación de un irónico juego de planos.

En adelante el relato va a fraguar una distancia que separa irremediamente realidad y ficción. La palabra vive, por así decirlo, en su propio contexto y la fantasía se halla explícita en la realidad, “y entonces el mundo ha parecido brotar de nuestra ficción voluntaria”⁹⁸ Por otra parte, la convención genérica en el relato es transgredida en virtud de una combinación que tiene cabida entre ser una anécdota

⁹⁷ T. Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Diálogo, 1972. Para Todorov la incertidumbre es el signo del espíritu del lector, la experiencia ambigua del texto no se puede reducir a precisiones inequívocas, pues “lo fantástico exige un cierto tipo de lectura, sin la cual se corre el peligro de caer en la alegoría o la poesía” P. 122-123.

⁹⁸ Alfonso Reyes *Divagaciones Obras Completas III*. Letras Mexicanas, F.C.E., México, 1956. p. 92.

cuentística y una reflexión filosófica acerca del lenguaje, en la cual las citas literarias son muy frecuentes:

“Cervantes nos presenta en su libro: *Trabajos de Persiles y Segismunda*, una llanura inmóvil y en ella están los peregrinantes, bajo el cielo gris, y en la cabeza de ellos, hay esta misma pregunta. Y en todo el libro no llega a resolverla”. (P. 278.)

Por otra parte, los cambios en el punto de vista surgen de pronto rompiendo la lógica del relato, debido a que como antes se mencionaba existe una incertidumbre de lo fantástico:

Usted, en aquel rato, para mí, no significaba nadie; según la realidad, debía ser el maestro; según la gramática, aquel a quien dirigiera la palabra, mas para mí, usted no era nadie, absolutamente nadie. Era el personaje imaginario, con quien yo platico cuando estoy a solas. Buscando el lugar que le corresponda entre los casilleros de la antología, corresponde a esta palabra el lugar de los pronombres de los ya clasificados. Es una suerte de pronombre personal que, poco más o menos, puede definirse así. Una palabra que yo uso algunas veces para fingir que hablo con alguien estando en realidad a solas. (P. 280.)

Los personajes que existen en el relato más que parecer “reales” son figuras literarias que se mueven en un espacio de su propia conciencia, pues antes que narrar lo que ellos hacen, o cómo son en su exterior, se transcriben sus emociones y sus sensaciones, pero como en un aire enrarecido de sueño no exento de un lirismo. Son sólo “vehículos narrativos” el objeto en sí mismo que encarnan la “expresión subversiva de lo irreal”⁹⁹

Tachas enfrenta al lector por vez primera con un mundo desconocido que se desprende de lo “real”: “Allá todo es immaculado, allá todo es sin tachas..... tachas, otra vez tachas”. (P. 279.)

⁹⁹ Rosemary Jackson. *Fantasy. The literature of subversion*. London, 1981, p. 99.

El texto parece estar en proceso de construcción, al cual le hace falta la presencia del lector como aquella entidad capaz de darle sentido y “movimiento” al relato. Es por ello que la implicación del lector para la concretización de la trama es fundamental. En este sentido, el relato resulta fantástico pues la participación activa del lector permite la creación de tal efecto pues “Lo fantástico implica una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos contados”.¹⁰⁰ Es por ello que apela al lector: “—A usted es a quien se lo pregunto, a usted, señor Juárez. — ¿A mí maestro? —Sí, señor, a usted.” (P. 279.) Así, la utilización de nuevas técnicas para lograr en el lector efectos nuevos comparables al de la literatura fantástica significa “asignarle al lector un papel más importante en el sistema comunicativo que es la literatura”.¹⁰¹

El tiempo cobra una representación filosófica en la cual el propósito primordial es mostrar su arbitrariedad y destacar en cambio, la intensidad de la “experiencia psicológica así como la intuición metafísica”.¹⁰²

El lenguaje se presenta como expresión lúdica que ya desde el título nos introduce en el juego de palabras que usa el personaje para definir algo:

Tercera persona del presente de indicativo del verbo tachar, que significa: poner una línea sobre una palabra, un renglón o un número que haya sido mal escrito. [...] si una persona tiene por nombre Anastasia, quien la quiera mucho, empleará, para designarla, esta palabra. [...] la tercera es aquella en que aparece formando parte de una locución adverbial [...] Y por último, la acepción en que la toma de nuestro código de procedimientos. (P. 281.)

¹⁰⁰ Izvetan Todorov, Op Cit., p. 28.

¹⁰¹ Dietrich Rall. “La muerte como espacio vacío”, en *En busca del texto*. México, UNAM, 1993, p. 413.

¹⁰² Mario Martín, Op Cit., p 109.

La ironía hacia las convenciones canónicas de la Academia Mexicana de la Lengua es evidente en el último renglón.

En el cuento “Santa Teresa”, se observa también un narrador que antepone la distancia entre lector y objeto. La ambigüedad en la voz narrativa es una característica del modernismo, donde el narrador traspasa la línea que lo separa del lector y representa el *alter ego* del autor; además de asumir el pensar y sentir de sus personajes. Lo importante reside en el hecho de que el narrador confirma la creación de un espacio que se plantea como la intuición de los fenómenos de la conciencia. Es gracias a esta presencia que el lector también se manifiesta y se “desdobla” en un sujeto literario; dicha posición del que toma la palabra en el relato se mueve en un contexto escénico importante, ya que su relación con las otras voces determina su posición en tanto su interlocución. De este modo, es gracias a la presencia del autor que el lector también puede manifestarse en el *yo*, con el cual el relato irrumpe. “Ahora que me estoy fijando, este cuarto no es un cuarto a propósito para vivir” (P. 282.) Esto se logra mediante una comunicación entre ese *otro* que está detrás del relato y el personaje en cuestión. Ese mismo *yo* confluye en los pensamientos de sus personajes: “Pero ella estaba pensando en una golondrina que dio un tope contra un campanario y se quebró” (P. 289.) Aunque los personajes alguna vez sorprenden al narrador: “Esta tarde, cuando me vio llegar: —Papá, dijo—, ¿este joven es un seminarista?”. (P. 289.) Cabe destacar que esa posición del que toma la palabra en el

relato se mueve en un contexto escénico importante, ya que su relación con las otras voces determina su disposición en tanto su interlocución.

Dicho narrador-protagonista, que se vale de las historias de los otros personajes para contar la suya propia, permite al autor desarrollarse como tal en sus varias facetas en tanto sujeto literario:

Para determinar mi posición exacta, sólo me falta conocer la hora (....) ¿O será que me parezco a alguien con quien me confunde? (P. 286)

La coexistencia de conciencias y de voces muestra un narrador que conversa con sus personajes, al mismo tiempo que da cuenta de ello al lector, involucrándolo de este modo: “Un momento, señor escritor, le digo yo entre mí. ¿Por qué dice usted que Santa Teresa de Jesús es una Santa?”(P. 285.) Este narrador, que adquiere un carácter polifacético en la mayoría de los relatos, provoca el enriquecimiento de los personajes y del discurso mismo: podemos apreciar que la transición del mundo del lector es fundamental en el discurso hernandino ya que en un momento ambos mundos se tocan y se interceptan perfectamente en un ámbito ficticio. Éste es otro artificio modernista más en la obra de Efrén Hernández, pues la realidad es transgredida a partir de un mundo subconsciente en el que “la relación entre sus dimensiones desequilibra y lo pone a uno de mal genio; pero quien lo hizo debió ser, a pesar de todo, muy inteligente, muy previsor y precavido, pues, previéndolo todo, construyó una puerta y, por ella puede uno salir”.. (P. 282.)

Esta ambigüedad en el *punto de vista* traspasa la línea fronteriza que lo separa del lector, nuevamente para prevenirlo de que lo que se lee no es la vida sino

un artefacto literario. La imagen de Santa Teresa, como sabemos, es una metáfora de la realidad, pues la transgrede al desmitificarla y encarnarla:

Está distraída, contemplando quien sabe qué cosas en el cielo P.282. En un principio me pareció un retrato de familia”, “Una comedianta vestida de monja, no es una monja”, “Del pronombre posesivo, que hay en su nombre, deduje que no es persona libre y que su dueño es Jesús” ¿Por qué dice usted que Santa Teresa de Jesús es una santa? (P. 283.) Yo tengo el honor de conocerlas personalmente. Las santas son unas señoras que no se mueven nunca, que permanecen quietecitas en los nichos de los templos, o bajo los capelos de cristal en las rinconeras de las casas. (P. 285.)

Creado este mundo fantástico donde cualquier cosa podría suceder, la imagen narrativa vuelve cómplice al lector: “Antes dije: vamos a dormir. Ahora digo: ¿Usted gusta? Vamos a leer”. (P. 284.) Así, la intensidad psicológica se impone a la acción narrativa donde sueño y realidad se entrelazan: “Cuando desperté me hacía temblar el frío, por eso eché el pestillo a la ventana y, aunque el frío se entibieció, se me fue el sueño”. Es así como la lógica del relato es sabotada, y la incertidumbre del lector aumenta a cada paso. Sus personajes se hallan inmersos en un mundo fantástico, entendiendo a éste como una experiencia de pérdida y ausencia. Todorov subraya que lo fantástico es el deseo del objeto no la posesión de él.¹⁰³ En este sentido los sueños, como parte de un estado mental, representan la puerta que permite, mantener un relato abierto e inconcluso, en la narrativa modernista ello será otra de las constantes hernandianas. Lo vemos en “Santa Teresa” como la representación narrativa sólo es vista a través de los sueños del narrador.

¹⁰³ I Todorov, Op. Cit., p. 130.

Lo fantástico, así visto, constituye una nueva dimensión literaria que permite la distancia entre autor, lector, narrador y texto “¿O será que me parezco a alguien con quien me confunde? ¿Qué habría usted hecho si de pronto se moviera una estatua de Nerón o de Don Benito Juárez? (P. 287.)

Bajo esta índole modernista se transgreden los conceptos de tiempo, espacio e individuo. Por ejemplo, en “Un escritor muy bien agradecido”, se propone lo imaginario como espacio indivisible del cuento:

Vamos, el año de 1924 es el que sigue al de 1923. Antes del año de 1923 fue el año de 1922. Así, desandando hasta llegar al día primero del año 1º. Dígame ahora: antes de la una de la mañana ¿qué año era? (P. 290.) Y nos anticipa su propio ámbito: “Ahora viene el cuento”. (P. 290.)

Este juego onírico de un narrador que se encuentra entre el sueño y la vigilia increpa constantemente en la realidad y la fantasía. De este modo, la incertidumbre de lo fantástico, la angustia por lo impredecible mantienen “vivo” el relato y proponen el valor de la intencionalidad de la narración como el “signo” por encima de las peripecias de la acción narratológica “en suma, nosotros creemos que la intención no es más que un signo y un síntoma que tiene necesidad de interpretación y este signo posee sentidos muy diferentes para significar una determinada cosa por sí mismo”¹⁰⁴

Una casa de colores tiernos a la orilla de un río. Al lado de la casa un bosque de duraznos. A este bosque, la misma primavera, con sus propias manos ¡tan expertas en trabajos manuales! Hizo unas flores de papel muy fino, de seda de primera calidad, de telillas inconsútiles de cascarón: Y en el bosque y en la casa, escenas del cinematógrafo y de las novelas. (P. 292.)

¹⁰⁴ Mario Martín, Op Cit., p 119.

Es decir,

“Encima de hallarse ya abstraído de la realidad externa e ir dentro de sí y desplazándose en un plano que, para dar a entender mi pensamiento, llamaré de objetividad subjetiva, todavía a partir de aquí siguió cayendo dentro de otro que para no apartarme del propósito de darme a entender que llevo dicho, llamaré de subjetividad subjetiva; vamos, fue dejando de soñar objetos y empezó a soñar sobre sensaciones y sobre datos ya íntimos y últimos, imponderables”¹⁰⁵

El pensamiento es materializado en cada recuerdo del narrador e incluso se ríe de él. El propósito del sujeto literario pareciera ser un fluir constante de ese estado de conciencia, todo está dentro de uno; una llave o una puerta es la entrada o salida de este mundo fantástico. Como en “Santa Teresa” fue la imagen de ésta la que lo traslada a ese ámbito, en este cuento es la llave que se pierde lo que provoca en el personaje Rivadeneira la angustia de llegar a perderse de igual modo en sus meditaciones:

A pesar de todo, tú sentado en la Alameda, no puedes cerrar las vitrinas 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” (P. 297.) [...] “Mañana, cuando ya haya sol y puedas conseguir otra llave y otra cadenita, no podrás decir lo que viste en tu interior; pero tendrás memoria de una como pavorosa pesadilla. (P. 297.)

En realidad, sus personajes se desdibujan. O mejor, van dibujándose en la digresión, lo que los hace parecer sujetos metafísicamente escindidos. La autoaniquilación se manifiesta como “un sacrificio que lo devuelva a la unidad indivisible de la noche, de la otredad.”¹⁰⁶ “En esto la calle se quedó vacía y el lobo se lo quería comer. Afortunadamente, ahora no estaba desprevenido, traía su bastón, y

¹⁰⁵ Alberto Valenzuela. “Novelistas de Méjico”, en *Ábside*, abril-junio, México, 1959, p. 247.

¹⁰⁶ Mario Martín, *Op Cit*, p. 113.

con el bastón era otra cosa. Sin embargo, pensó que al lobo se lo debía todo, y se dejó comer” (P. 310.) La fascinación de los personajes hernandianos reside en verlos reconstruirse ontológicamente en la otredad.

El movimiento y la vida que mantienen los relatos se manifiesta a menudo, y el cambio de voz en el punto de vista aparece cuestionando la figura canónica del autor y de la omnisciente voz autorial del realismo. Tras lo cual anuncia: “Ahora empieza el cuento, esto es; la historia propiamente dicha. A la manera del cuento folclórico, el narrador habla de un Antes: “hace muchos, muchos años.....” (P. 290.) A partir de aquí, se relata el deambular callejero de un pobre poeta que sale todas las noches de la pensión donde vive para disimular que no ha cenado. Esa noche en particular, persiste un pequeño drama en su vida: ha perdido misteriosamente la llave de la pensión, se ha hecho demasiado tarde y la portera no va a abrirle la puerta porque él carece de dinero para pagar la multa obligada. No le queda otro remedio que vagar hasta el amanecer. Después nos permite conocer algunos movimientos de su imaginación, o algún momento del pasado en el que adivinaba ya su inmutable destino de poeta y de infortunado ser humano: “antes, había un pobre muchacho que casi no salía de su casa, porque se pasaba la vida escribiendo versos tristes” (P. 290.)

La sorpresa espera al lector a la vuelta de cualquier afirmación elemental, como si éste también formara parte de la historia: “¡Un momento! ¡Por favor un momento, señoras y señores es necesario traer apacibilidad a nuestros nervios. Es necesario que nuestros corazones recobren su palpitación normal.” (P. 301.)

Luego la narración da lugar a una sentencia que apela nuevamente al lector para otra vez tejer la historia. Sin embargo, la impresión de haber vivido un sueño en el que todo a la vez ha parecido un sueño del que constantemente se salta a la vigilia es inminente:

Después venían 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.)

Debido a la ambigüedad literaria que persiste en el relato todo vale en éste, incluso que el protagonista pueda trocarse en un "tú" mientras lo está construyendo como personaje; lo que permite una pérdida de identidad formal del mismo. Es decir, se rompe un límite, pero se abre una comunicación del *yo* con el *otro* y con los *otros*, lo que resulta por demás significativo en términos dialógicos. En el mismo relato, ambos, narrador y lector, han seguido hasta ahora la peregrinación de un desconocido, aunque el primero tiene la capacidad de dotar de identidad al protagonista:

Y yo, mediano nadador, no alcanzo con mis fuerzas a contravenir la función material de las palabras y sus usos, y en lugar de usar el pronombre para sustituir al nombre, voy a usar el nombre para sustituir al pronombre y evitar su repetición. (P. 299.)

Todo ello resulta de la existencia de un *proceso mental* del narrador-creador, quien se manifiesta durante el relato y que además lo hace a capricho y con una gradual lentitud. Dicha estrategia textual provoca una impresión de *otredad* en el lector, lo que nos lleva a ocupar el vacío en la interlocución de ese monólogo. Este

llamado al lector por ocupar ese vacío supone también recibir la palabra del otro quien continuamente dice lo que piensa:

Seguramente era lo suficientemente pesado y resistente para romper los huesos y la vida de cualquier enemigo que se le presentara. Sobre todo dándole con la perilla, que era de metal. (P. 306.)

El ámbito en “El señor de palo” ocupa un largo peregrinar por el mundo de la imaginación y la fantasía. En este texto, la voz narrativa explora un espacio que da pie a la psicología experimental. La historia de este personaje está construida por un parálítico que pasa el tiempo ocupado en sus recuerdos y meditaciones, el pretexto son los acontecimientos que ocasionaron el accidente del que fuera víctima, así, desde su sillón, Domingo —el personaje— viaja alrededor de su alcoba a través de la imaginación. El curso en el relato que nos permite saber esto, es el punto de vista que marca la distancia entre el lector y la narración, mostrando con ello una característica del modernismo que es el hecho de hacer evidente que lo que se lee es meramente literatura y no la vida real. De este modo una voz interfiere y cambia el curso del relato:

En este capítulo Domingo ya no habla, no piensa, ya no sufre, Es decir, Domingo ya no quiere, no desea; se ha hundido en el silencio, y ahí ya es parálítico hasta del corazón. A esto es a lo que yo llamo Un señor de palo. (P. 340.)

Este *yo* que no identificamos al momento se encuentra en otro nivel narrativo, y nuevamente el límite entre realidad y ficción se rompe pues esta voz alterna podría tratarse de un narrador interpuesto o del autor; lo que nos lleva a un plano extradiegético, donde esa voz interacciona con el *otro*, pues se halla

mediatizada por una voz externa. Por eso, lo trascendente en el discurso hernandiano, estriba en saber cómo en ese encuentro de voces, el hombre se puede ver como *otro*, al verse metafísicamente escindido no idéntico a sí mismo. El diálogo con ese *otro* en este relato, se manifiesta en tanto cita al lector y lo inmiscuye en la obra como personaje:

De paso te suplico que procures no hacerme más observaciones, y para evitar que me hagas otra, que ya la veo venir sobre mí con sus caballos, aclararé de nuevo un punto oscuro... (P. 316-17.)

Luego, el *alter ego* del autor hace acto de presencia de manera súbita, lo que enriquece el desarrollo textual:

Es un encanto la manera de contar del personaje. Nosotros, a él, lo dejaríamos que nos contara hasta los dientes, y entretanto, como si fuera el gran cuento, estaríamos con la boca abierta. (P. 323.)

Efrén Hernández existe, —esta complicidad con el texto y con el lector es lo que le da voz al discurso— y lo que produce el *distanciamiento* para crear un cambio de actitud en el lector. Como en “Don Juan de las Pitas habla de la humildad” donde, también parece existir más allá de su existencia proverbial casi en el mismo nivel. Sin embargo, el relato en torno a la humildad nunca fue suyo, ni él tuvo voz propia, ni consistencia.

De este modo, el diálogo interno del narrador que al mismo tiempo queda exteriorizado por su complicidad con el lector es fundamental en el discurso hernandiano, no así la historia que casi siempre se halla subordinada a propósito,

pues como antes dijimos los cuentos hernandianos muestran una *antinarratividad* donde lo más importante es la exploración del lenguaje como expresión lúdica, así como la apertura del texto mismo en tanto el rompimiento con las convenciones literarias y con la tensión ideológica, entre otras cosas. Su principio se encuentra en el *punto de vista* de esa voz que en ocasiones, como hemos visto, podría tratarse del *alter ego* del autor, además de las voces mediatizadas y focalizadas a través del personaje en cuestión.

De una u otra forma, pero casi siempre mediante la ironía, Hernández no perderá ocasión para crear distancia respecto del hecho literario, como también lo podemos observar en “El señor de palo”, después de una serie de exclamaciones:

(¡Vuélvete laringe mía, polvo y ceniza! ¡Enmudezca mi lengua para siempre!
¡Ensordeced oídos! Las palabras son pálidas sombras, débiles ecos impotentes).
(P. 315).

Aparece un narrador que parece conversar consigo mismo, como en otros momentos lo ha hecho con sus personajes, lo que lo convierte en “una pluralidad de centros de conciencia irreductibles a un común denominador. Esta ideologización de la propia voz del narrador, constituye precisamente la diferencia entre novela monológica y novela dialógica”.¹⁰⁷ Así la manifestación de una voz dialógica permanece en el discurso que continúa e invita a una conversación compartida que reviste la forma de largos monólogos:

¹⁰⁷ Paul Ricoeur. *Tiempo y narración II Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Madrid, S.XXI, 1993, p. 528

Pero señor, dirá quien haya hecho la gracia de leer hasta este punto, ¿cómo es posible un silencio como éste de que usted nos habla, si venía en el tren? (P. 316.)

Las interminables digresiones en el modo de narrar son una alternativa del discurso modernista —principalmente mediante narraciones morfológicas— a los procesos mentales de un narrador-protagonista que ofrece peculiaridades muy interesantes, pues se produce un cambio inesperado en la voz narrativa. Mientras que el protagonista decide callar: “En este capítulo no hablo ya. Y me importa un comino; ya he contado todo lo que quería contar”. (P. 338) y una tercera persona (podría decirse que se trata del narrador en escena, antes mencionado), ocupa el lugar para contar el relato a modo de epílogo y con la misma ilación caótica, la muerte del protagonista, quien a partir de ahí tiene nombre propio.

El efecto resulta de una sutil ironía, una especie de guiño de ojo entre el protagonista y el receptor del discurso, quien mantiene vigente, sin embargo, la ingenuidad del narrador protagonista. Así, la estrecha relación con el mundo material concreto del lector y el narrador protagonista nos provoca —mediante su percepción— una sensación de *alteridad*, que es ante todo un testimonio de la radical extrañeza de ese mundo; nos advierte que la personalidad de Domingo, el personaje, puede equipararse a la de un trozo de papel o a una lámina fotográfica. Entonces, ¿quiere decir esto que se trata de un personaje inventado, cuya vida ha durado lo que dura el relato?

Así pues, la vida del personaje se ve iluminada por sus ojos que van hacia su interior, donde cualquier distancia por lejana que sea le parece muy cerca de sus intenciones imaginativas:

No es increíble que hasta me conformaría con alcanzar, aunque me doliera el brazo, la cinta, el lapicero etcétera; objetos que están sobre la mesa, según mis cálculos, a un metro de distancia de mis manos. (P. 311.)

La condición física en que se encuentra el narrador —ser parálítico— da pie a la posibilidad de “moverse”, incluso más allá de lo permitido pues de ninguna manera como él mismo lo dice, es un “parálítico del alma”. De este modo, el espacio cubre en gran medida la narración de su propia realidad:

Mis sueños casi siempre son sueños de viaje, y luego me palpita muy de prisa, como es natural, el corazón, con lo que la silla se pone vibrante, y es para reírse de ellas, la inocencia con que las ruedas se ponen a temblar en realidad, como si fuera cierto que dentro de un momento serán lanzadas a volar tras de los automóviles que casi vuelan sobre la carretera. (P. 312).

Todo sucede en su mente, mientras que también el lector se asume como parte de lo que el narrador cuenta, además de entablar un diálogo con él:

Carísimo lector, la tuya es una observación inofensiva, nada tiene que ver con el asunto general. Sin embargo, me juzgo en el deber de confesarte que yo he dado lugar a que la hicieras y que podría haberla evitado, diciéndote desde un principio que soy sordo del oído derecho. (P. 316.)

El hilo conductor, que nos permite como lectores darnos cuenta de este efecto en el rompimiento del discurso, se encuentra en los momentos de silencio del que se haya impregnada la historia. Este silencio hace posible un cambio de espacio. Este juego sucede en capítulos donde el narrador mismo distribuye su propia historia. Un

tren imaginario recorre el camino que habrá de adquirir el proceso imaginario “Fuera de hoy, el tren será siempre la espina vertebral de mi cultura, el eslabón que unifique y relacione mi ciencia y mi conciencia”. (P. 319.) Por otra parte, la realidad también parece bifurcarse y adquirir su propia personalidad, donde narrador y personaje son los protagonistas de un discurso también independiente: “Entretanto y así, prisionera en la mágica bóveda del cráneo, sigue firmándose nuestra confusa idea”. (P. 324.)

En la cuentística de Efrén Hernández, la ficción mantiene su propia naturalidad, una realidad conformada en su propio ámbito. El ejercicio estético en cada relato es una poética de la ficción. Donde existe una estructura compleja en atención al género, pues aunque no dudamos en ningún momento de que lo que se está leyendo es un cuento, por momentos se cree estar ante un espacio que posterga la narrativa y anticipa un experimentalismo técnico literario de la modernidad. En “El señor de palo” este hecho tiene relevancia pues el lector toma un lugar preponderante, ya que él al igual que el narrador, va conformando la historia, luego, ya adelantado en el ejercicio narrativo, el narrador cuestiona su propio trabajo:

La naturalidad de la ilación, por nada la consigo natural. Únicamente valiéndome de artificios, logro no referirme a cada paso, a cosas ya contadas y evadirme de dar explicaciones. (P. 335.)

Tras este enunciado, la voz narrativa vuelve a hacer un recuento de los capítulos antes mencionados, lo que da al relato un sentido laberíntico, además la

manera de focalizar la realidad es como la de un ojo de cámara fotográfica donde el narrador va enmarcando cada detalle contado. Éste parece ser su modo de decir:

Enfocando una cámara como a los diez centímetros, y haciéndola operar, la cámara retrasará la fresca rosa. Enseguida retiramos la cámara. La cámara retrata ahora la misma fresca rosa y otras rosas más, y una sábana y un muerto. (P. 336.)

La realidad, vista así, parece adquirir movimiento propio; y siempre regresar al punto de partida, lo que ayuda al establecimiento de esa dimensión imaginaria y que propicia una ruptura con las convenciones cuentísticas, al mismo tiempo que las relaciones entre autor, lector, narrador y texto. Este ojo avizor, sin embargo, se halla sólo en la mente del que narra. Para contar el siguiente capítulo, el narrador hace un alto total, tanto en la historia como en las imágenes: “En este capítulo no hablo ya: Y me importa un comino; ya he contado todo lo que quería contar”. (P. 338.) Es irónico en su andar y juega con el lector:

Ahí no está el imán ¿No es cierto que parece de magia y brujería que los pequeños clavos, las agujas, las plumas de escribir y todos los fierritos, lo persigan como mesas espidistas? (P. 339.)

El narrador por su parte, es modesto en la crítica consigo mismo:

Sólo esto es, según Domingo, lo que Domingo era, y paralelamente sus vecinos y congéneres: un trozo de papel un poco fotográfico; pero esencia, ineludiblemente cronográfico. Es decir, un lamentable y pequeño papel que el tiempo desvanece y decolora. Y al envejecer y envejecer, llegó Domingo, a tal ancianidad, que se murió de viejo. (P. 340.)

El narrador seduce al lector con la suspensión de la lógica del relato y lo reta ante las especulaciones metafísicas de la muerte:

Ahora, no se tienen noticias de qué cosa, ni cómo es lo que ha sucedido. Si de estas presentes circunstancias más fuera posible hallar similitudes ciertas, los sentidos no podrían entenderlas, pues la muerte se compone de no tener sentidos. (P. 340.)

En cada uno de sus cuentos encontramos una ficción narrativizada que explora la intuición no como certidumbre sino como visión anticipada y fragmentaria de las cosas a la manera filosófica de Henry Bergson.¹⁰⁸ En este sentido la ficción halla su fuente en el estudio de la conciencia donde su finalidad última es la representación múltiple.

En “Un clavito en el aire” nos encontramos nuevamente con un cuento que narra la historia de un personaje que trata de escribir un cuento, donde el tema a tratar es el tiempo. Así pues el contrapunto en este relato es el concentrarse en la teoría poética pues a manera de ensayo narratológico el sujeto literario participa en este hecho y nos hace intervenir como lectores, sin que la técnica se haga demasiado evidente:

Desde hace tiempo quería yo sorprender al mundo con escribir un cuento tan extraordinario como no se escribió nunca ninguno; pero todo el tiempo mi atención está fija, tirante como un resorte atirantado, de un clavito que a manera de estrella veo flotar en el aire. (P. 342.)

En la proyección de ese mundo subjetivo, del cual el narrador intenta concretar alguna idea, este mismo narrador mantiene también una dialéctica consigo mismo pues se conflictúa por estar escindido con la realidad. Es por ello que el

¹⁰⁸ Mario Martín, Op. Cit., p.108. Bergson fue bastante conocido entre los modernistas y los ateneístas, así como entre los intelectuales católicos, ya que ofrecía a través del vitalismo una crítica al positivismo materialista.

relato se nos presenta como un texto en proceso, en el cual el lector asume la misma postura que el personaje pues está siendo enfrentado a un mundo desfamiliarizado y en el que además se le cita en su participación. El narrador teje su propia red, en la que él mismo llega a caer. La manera en que trata de asir el tiempo, de contar un cuento sobre el tiempo, es bajo una nueva representación narrativa. En ella el propósito es demostrar la arbitrariedad temporal, para en cambio explayarse en la experiencia psicológica y ficcional.

Y esta noche, es decir, hace unas cuantas horas, hubiera definido el tiempo.. lo hubiera definido, pero la puerta es de palo de oyamel. P. 343. (...) Así, cerré los ojos, como para cubrirme con una alcoba más reservada, y entonces sentí que el espacio me apretaba, y otra cosa todavía más profunda: que el tiempo iba pasando: E inmediatamente a modo de relámpago, se me aclaró que he sido lamentable, intensamente tonto echando la culpa de no poder definir el tiempo, a ese clavito que a manera de ensueño veo flotar en el aire. (P. 344.)

El lenguaje, como vemos, adquiere una expresión lúdica que cuestiona la realidad y desafía al lector en la contemplación de ésta. Este narrador que da forma a una creación estética llena de incertidumbre, también lleva al lector a la fascinación de un mundo distinto pero sin respuesta. Es un mundo alegórico en el cual existe una experiencia que trastorna lo irreal. En este sentido, la participación del lector reside en la especulación metafísica con el tiempo y con la realidad misma. Se explora en la fantasía y en la psicología de un personaje que transgrede los límites en una nueva visión del mundo por narrar:

No se trata de una paradoja bizantina, de una discusión santotomista de aquellas para desarrollar nuestras incipientes vocaciones dialécticas solían proponernos en el seminario: Lo barato es raro, Lo raro es caro, luego Lo barato es caro. (P. 341.)

Los cuentos de Efrén Hernández son un ensayo de la escritura, donde la realidad alcanza un ámbito que figura en el ejercicio de contar una historia al lector, quien por supuesto, es el primer invitado: “Venid; el hombre no ha nacido para vivir así”. (P. 346.)

La condición material que mantiene el relato de “Incompañía”, es el hecho de lograr un realismo dentro de la ficción, que rebasa toda línea superficial; ya que su realidad no se limita a presentarnos sólo un relato ilusorio sobre su soledad, sino que vemos cómo en el cuento mismo tiende naturalmente a la propia elucidación. La ambigüedad de las imágenes logra al mismo tiempo retener, fijar y poseer un contorno fantástico que rompe estrepitosamente la realidad, para desbordarse en una experiencia psicológica:

Después, con intervalos más o menos largos, volvía a limpiarse el vidrio del silencio, y por sus aguas medianamente hondas, cruzaban los rumores propios de aquel sitio a tales horas. Y la intangible máquina que escinde y que trasciende, que vela y que se duerme, que oye o se está sorda, que a veces mira tanto y a veces es tan ciega, en medio de estas pausas reposaba, y casi se olvidaba de la afligida y triste bestezuela; pero al huir, caía en otras regiones, y la encontraba en otra traza, bajo un signo distinto y en más dichoso estado. (P. 348.)

La distancia que el narrador establece respecto de la ficción, llega por momentos a nulificarse y lograr así un efecto en la conciencia del lector que lo mantiene sin distancia respecto del hecho literario.

En este cuento tenemos, por un lado, la historia de un narrador que utiliza la estrategia de una trama sentimental para contarnos su historia. El relato inicia con el

final de su vida como personaje, es decir, que ya vivió su aventura y en ese momento se dispone a contarla. Este recuento lo lleva a la reflexión de la misma y lo concientiza de una manera distinta de como era entonces. De este modo, la historia de un desdichado que es asesinado junto con su perro queda enriquecida en su discurso por la reflexión que conlleva al contarla, pues descubre cosas que no sospechaba que existieran cuando vivió los acontecimientos.

Tengo idea de que intenté salir a acompañarlo. Tengo idea de que la portera no quiso levantarse a abrirme la puerta de la calle. Tengo idea de que habló mal de los perros, y que de éste dijo que no valdría la pena, que quién sabe si hasta iría a quedarse cojo.... (P. 348.)

Inmediatamente, esta imagen se aleja para dar paso a otra evocación que se impone como asediando al personaje y el lugar en el que se halla; lo que produce cierta *alteridad* en el relato y nos mantiene ahí suspendidos en la incertidumbre. El hecho de que el narrador delegue la responsabilidad del relato a un personaje que quizás ya esté muerto, es una tarea que resulta por demás significativa, pues nos remite a un espacio que encara un nuevo sentido de la realidad. Recordemos además que este personaje-narrador es, en última instancia, la representación del autor, su *alter ego*. El lector por su parte también entra en el juego narrativo, en tanto se pronuncia el “yo” en el relato, en tanto que la intuición se propone como una nueva forma de aprehensión del cosmos y de la transmisión del fenómeno estético.¹⁰⁹ Esta distancia pronunciada entre realidad y sueño “no es tan sólo una evasión, sino que

¹⁰⁹ Mario Martín. Op. Cit., p. 104

puede introducir en el espacio vivido modificaciones totalmente originales.¹¹⁰ A menudo existe en Hernández una especialidad evocadora de lugares, donde los personajes que nos hablan o de los que nos habla están en “algún sitio”:

Y entonces, como en el silencio acuden tanto los pensamientos al cerebro, que no parece sino que el cerebro en medio del silencio es, para los pensamientos, como una lámpara de noche (P. 347.)

Estos pasajes narrativos normalmente se “resuelven” al final del cuento pues la bruma se disipa con la intervención de un observador inmóvil, en cuyo caso volvemos a tener descripciones que son equivalentes de fotografías y el sueño corrobora su realidad:

No vayáis a pensar que todos éstos son puntos desarticulados, o de mariguano, o de poeta actual o surrealismos; fantasmas sin apoyo en otro suelo que el de la fantasía de un solitario enfermizo y amargado. (P. 349.)

En este sentido, el espacio literario suprime el punto de vista aunque no del todo para alcanzar en lo posible, lo *absoluto* respecto al móvil de una interioridad, algo así como un estado del alma en el que el personaje incursiona a otro estado mediante un esfuerzo de la imaginación, y con ello, lograr permanecer dentro del objeto mismo. Es decir, que a la manera de la intuición filosófica el autor enriquece la idea de coincidir con su personaje y hacerlo fluir naturalmente en sus acciones; de esta manera el personaje se muestra en su integridad como tal. En resumen, la importancia del personaje en la cuentística hernandiana radica en la coincidencia

¹¹⁰ Michel Butor. *Sobre literatura II. Estudios y conferencias*. Barcelona, Seix Barral, 1967. p. 54.

manifiesta respecto de sí mismo, es decir, su experiencia psicológica e imaginativa que lo lleva al conocimiento de lo absoluto:

Luego, desalentado, me vine a donde vivo yo, a buscarme a mí mismo, pero yo tampoco estaba. Abrí de par en par la puerta; la luz estaba inmóvil y cerrada, no me vio con sus ojos. Me le acerqué y reí y sonreí, con sonrisa de rogón, casi en sus barbas. Todo inútil, la luz no me hizo caso, adelgazó horizontalmente sus ojos, me vio entumecidamente con el rabillo del reajo, y continuó cerrada e indiferente. (P. 347.)

Ahora bien, si el personaje se mueva dentro de ese ámbito imaginativo es gracias a la *intuición* puesto que ésta “hace posible el hecho de poder transportarnos al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de único y por consiguiente de inexpresable”¹¹¹ Siguiendo esta misma idea, existe, además de la realidad que todos aprehendemos de algún modo por intuición, la fractura con las percepciones del mundo material:

Tengo idea de que intenté salir a acompañarlo. Tengo idea de que la portera no quiso levantarse a abrirme la puerta de la calle. Tengo idea de que habló mal de los perros, y que de éste dijo que no valdría la pena, que quién sabe si hasta iría a quedarse cojo.... (P. 348.)

El personaje —totalmente despersonalizado— manifiesta una sensación de “estados múltiples”, pero sólo en la medida en que ya son pasado y se vuelve a ellos para contemplarlos, sin saber exactamente dónde comienza cada uno y dónde termina:

Para conectarlo con el verdadero plano que en la realidad le corresponde, aún debo manifestaros que hoy, al levantarme, cuando quise saber qué hora fuese, viendo que se había detenido en su marcha mi reloj privado, todavía en camiseta me asomé al balcón para verla en el público que hay aquí en Bucareli, y vi que por la calle, y frente a mi

¹¹¹ Henri Bergson. *Introducción a la metafísica y la intuición filosófica*. Buenos aires, Leviatán, 1903, p. 17.

balcón, pasaba a este tiempo el carretón de las basuras que se llevaban a tirar era un perro muerto. (P. 349.)

Sin embargo, estas imágenes de la realidad le permitirán mantenerse en lo concreto, al mismo tiempo que situarse, por un esfuerzo de intuición, en el interior de esa realidad concreta como una afirmación de la individualidad, y como la necesidad de trascender las limitaciones temporales. El contrapunto en el relato se halla en mostrar cómo dentro de nuestro propio individuo psicológico existe para nosotros mismos todo el universo donde lo heterogéneo de la realidad se muestra como inexistente, es decir, sólo le pertenece la suya propia, pues “todo cuanto no refleja un ápice de nuestra inteligencia, de nuestra actividad, es la nada”.¹¹² De este modo se desprende la reflexión filosófica sobre la intuición respecto de la idea literaria que en ese momento es la base del pensamiento de la modernidad:

“¡Ay! Ya veis que cosa más insignificante es un popote; pues todos, en esta vida, hemos de acabar por perder nuestra importancia y descender a tan insignificantes como un fragmento de popote: y quién sabe cuántos no lo seamos ya, y yo más que ninguno; pero no me olvidéis, que mirad si os amo, que sólo con el deseo de distraeros y de hacer menos graves vuestros días de ocio y soledad, he estado escribiendo este pequeño escrito sentimental, ridículo e implacable...” (P. 349.)

Como principio esencial de la vida psicológica del personaje en cuestión, la revelación a la que se enfrenta este personaje experimenta con base en una intuición sintética y desinteresada de la realidad, y no en una expresión artificial de análisis de ésta. Efrén Hernández no procura convencer por el desarrollo lógico del discurso, sino que se dirige a persuadir por la vía de la evidencia personal; apela a una lógica

¹¹² Antonio Caso. “La intuición filosófica”, en *Nosotros Revista de Arte y Educación*, núm., 3, feb., 1913, p. 549.

diversa, la lógica de la imaginación y el sentimiento del instinto. Así, en su narrativa se interroga, se describe a sí mismo, mediante la introspección; monólogos pues, profundizaciones analíticas de los personajes, mas no tratados a la manera del llamado monólogo silente joyciano sino como transcripción del novelista.

“Sobre causas de títeres” es una historia donde nuevamente la metáfora y la alegoría poética adquieren su propia verosimilitud en tanto son transmitidas con gran escrupulosidad y con un lenguaje lleno de imágenes y símbolos. En éste, como en los otros cuentos hernandinos, el puente entre realidad y ficción es un hilo muy fino que pende del ensueño y la imaginación; la distancia entre ésta y aquel se acorta y se emparentan las realidades. Constantemente, en los relatos, esa otra realidad transforma el “yo” en imágenes que sacian la curiosidad del narrador, su mundo surrealista. También en este cuento se sustenta una realidad susceptible y quebradiza de la imagen como un símbolo que expresa los recursos del sentimiento y no sólo con la razón.

Es evidente, si dejaras de ser igual a un niño, si perdieras el poder de animar de diamantes, la corona de papeles con que juegas al rey, tampoco animarás ni proyectarás ningún valor sobre la corona de diamantes. (P. 353.)

El procedimiento de la forma externa en cada relato no lo es todo, pues en el fondo existe una lógica consistente en las intuiciones que se muestran. Esta reflexión conlleva su verdad, como verdad simbólica. El mundo prefabricado en el relato aparece hermético porque es un espacio donde las relaciones existentes no tienen cabida. La condición ideológica, vista así, enfrenta al lector con un mundo ajeno a la

realidad en la cual la filosofía de la intuición se propone resolver el problema de que el imperio de las leyes lógicas eternas no puede ser objeto de conocimiento.

Y que por tanto, te advertía, te rogaba ella que no había rogado nunca- que el hilo aquel no lo tocaras, pues si lo hacías, el diablo se volvería en tu contra y, como uno auténtico, con tanta realidad como podría el propio lucifer, te arrancaría el alma y te conduciría al infierno. (P. 353.)

La imagen en cada cuento cobra un tono surrealista donde la vida se halla capturada, encapsulada en un mundo sin gente, donde el rostro es sólo el del tiempo y la soledad. La complejidad se encuentra en esa libertad que se persigue penetrándola a través del sueño porque en éste “aflora la individualidad”. Es surrealista en el sentido de llenar esa otra realidad en virtud de “una óptica dialéctica que percibe lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano”¹¹³

Para Hernández la ciencia no puede abarcar la realidad, desde luego, no la asimilada por el espíritu, pues la ciencia desliga de la realidad el objeto en estudio, mientras que para él “las intuiciones inmediatas son la base de todo conocimiento, las premisas de toda demostración”¹¹⁴ La idea de que lo cotidiano era siempre algo más que la sucesión de acontecimientos describe este nuevo mundo vibrante de percepciones en sus cuentos.

Yo, en cambio, mal dotado, retrasado, inadaptable a un modo de vida cuyas realidades no logro percibir, continué siendo irresponsable, ciego, sordo y, sobre todo, tonto para la vida práctica. Y esto fue distanciándome de mis contemporáneos. (P. 350.)

¹¹³ Walter Benjamín *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid, Taurus, 1980, p. 58.

¹¹⁴ Antonio Caso. Op. Cit., p. 552.

Es significativo por ello el título que lleva el relato “Sobre causa de títere”, donde el contrapunto parece estar en la dialéctica con los intelectualistas quienes han objetado a los místicos que “no hay ciencia de lo particular como particular; que la verdad es, por esencia, universal; que las afirmaciones sin pruebas suficientes son ilusiones, y que las descripciones psicológicas, por elocuentes y sinceras que fueren, sólo valen como conjuntos de datos que hay que analizar, avalorar y resolver”¹¹⁵

Por su parte, los místicos han objetado al intelectualismo “que la inteligencia solamente es capaz de resultados abstractos: que la abstracción aunque sea universal, no es concreta; y que, por ende, no es real, no es filosófica”¹¹⁶ A lo que el narrador responde:

Es cierto, ciertamente que el no apartarte de esa forma de existencia, te atraerá juicios en contra, menosprecios, incomprensión y escarnios; pero es la eficiencia íntima, el suceso inostensible de la sensibilidad, no la acomodación externa, lo que es de valor. Para el alma, lo único cierto es lo que ella vive. Para el sujeto seco, que se ha objetivizado, todo resulta seco, y el destuetanado que ha extravertido su caudal, siempre estará mentando que todo es vanidad (P. 351.)

Tal es, en suma, el conflicto secular del misticismo y del intelectualismo que se lee entre líneas en esta historia, donde las afirmaciones acerca de la validez de la autonomía de la conciencia y de la libertad humana son germen del pensamiento filosófico que se desprende ya desde la antigüedad, y llega hasta nuestros días. Así, pues, el discurso esta a favor de la intuición verdadera del espíritu a la manera Bergsoniana:

¹¹⁵ Íbid., p. 551.

¹¹⁶ Íbid., p. 551.

-Oh, contestó la vieja, porque éste es finísimo, porque éste está perfectamente hecho. ¿Ve usted cómo, de los que traje primero, cada uno está colgado nada más de un solo hilo?, pues es que no saben hacer más *que una sola cosa, bailar a saltitos, lo mismo que cualquier monito atado a un hilo, en tanto que este último* tiene, él solo, tantos hilos, cuantos los otros todos juntos. Pues es que cada hilo es llave para hacerlo ejecutar una función distinta. (P. 353.)

Como los bergsonianos, pero afinando su estilo, Efrén Hernández deja de vivir su *yo social* extrínseco y se dedica a *él mismo* en la intimidad de su conciencia y de su personalidad.

Pero ¿qué quieres se duerme uno, se duerme y suelta sus controles, se le evaden sus pitas, las riendas de su imaginación se independizan, y entonces sueño uno, sueña, y a veces sueña lo que no se espera, a veces lo que no debiera y, a veces, ay, a veces, hasta lo que no quisiera.... (P. 355.)

Así, este narrador basa su discurso en una voz de naturaleza subjetiva de la primera persona, que aparece formalmente para crear una nueva posibilidad artística que marque una apertura de diálogo y confrontación, donde la historia de un sueño es el pretexto que ilumina el relato. La alegoría de este sueño nos remite a la base del pensamiento filosófico donde la intuición se presenta como “la *simpatía* por la cual nos transportamos al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de único y por consiguiente de inexpresable”.¹¹⁷ De este modo, el autor aprovecha la naturaleza subjetiva de la primera persona que aparece formalmente para crear una nueva posibilidad artística que demuestra la escisión de la que es partícipe en tanto se cree una misma condición proteica del yo.

¹¹⁷ Henri Bergson. Op. Cit., p. 16.

En el texto “Unos cuantos tomates en una repisita”, la narración a cargo de una tercera persona cuenta una historia de amor, donde Serenín, el protagonista, es eje del desplazamiento del narrador para recrear sus emociones y sentimientos, así como la descripción del lugar donde vive. Tras este narrador observamos la figura de un creador de su propia historia: el autor, pues pareciera que dialoga consigo mismo, aunque a veces parece ser una de las dos partes de este juego narrativo, pues implícitamente existen dos personajes que están en constante diálogo: narrador y lector. Este diálogo permite el transcurrir de una conciencia que trasciende en la medida en que existe una dialéctica de la escritura y en la medida en que se nos advierte cómo una estructura del relato abierto; un espacio literario que busca el diálogo con el lector. Por ello, se produce en el relato una imagen “viva” del narrador protagonista, pues a medida que sucede la historia, el lector se percata de que tanto él como el narrador se necesitan como “otredades correlativas” en la historia y en su intento por lograr un diálogo efectivo y tal vez una conclusión de esta misma historia:

El que haya leído con alguna atención las precedentes líneas, tal vez habrá empezado a sentir en su cabeza un vago desconcierto, un desconcierto vago, o bien, una ya claramente definida agitación, un movimiento ante la idea de un choque silogístico entre estos dos trenes dialécticos que van en encontradas direcciones; por un lado, el tren de las palabras en que ha ido escurriendo la manera de ser de Serenín, y por otro, el tren que ha ido apartando las características de la vecindad. (P. 360.)

El relato avanza con el propósito de desarticular las convenciones cuentísticas del canon literario, al mismo tiempo que invalida la realidad como tal:

En todo buen concierto, en todo buen discurso, en toda buena máquina, todos los movimientos deben ser caminantes en un solo sentido, y todas las tendencias, entenderse muy bien, e ir, como de la mano, hacia un solo objetivo, hacia una sola meta. Pero aquí hemos venido hablando de una vecindad que es tal y como un bomba con la mecha encendida. La llamita del tiempo va corriendo, corriendo, va corriendo sobre el hilo de la mecha hacia la bomba. (P. 360.)

De esta manera, la historia de Serenín se ve interrumpida constantemente por la ilación de las digresiones del narrador. Al mismo tiempo que se desacraliza y se elimina la imagen monológica del escritor, y a su vez hace aparecer al lector: “Ah, qué casualidad, hablando del rey de Roma, y él que asoma”. (P. 364.) Del planteamiento que el cuento moderno hace del concepto de individuo, surge esta ambivalencia entre autor y lector, es decir, la escisión que lleva al personaje a la intuición psicológica y a la heterogeneidad del yo.

La historia de Serenín, por su parte, halla su contrapunto en la crítica intencionada del escritor convencional del cuento realista, para deconstruir su imagen autoritaria y crear una nueva relación lúdica de extrañamiento entre narrador modernista y lector:

En cierto modo su apariencia da lástima. Es uno de esos tipos que se ven débiles; pero que, a la hora de la hora, cuando se ofrece trasladar un mueble, descorrer un pestillo demasiado apretado, destornillar una llave de agua, u otras cosas de violencia física, quienes los ven, les dicen: Carancho no imaginaba yo que estuviera usted tan fuerte. Y de quienes se juraría que no entienden de cosas hondad, hasta que, de repente, aparece en las librerías un tratado de metafísica, o una novela cautivadora por sus acertadas y profundas aseveraciones, bajo el rubro de su nombre. Serenín no ha escrito nunca nada, ni, que se sepa, ha tenido oportunidad de levantar pianos ante alguien; pero el día que se le ofrezca, si quiere, puede hacerlo, especialmente lo de la novela. (P. 365.)

Se enfrenta al lector y lo incomoda con un narrador que es incisivo en su crítica y en el modo de narrar: “¡Ay, estos tomates, citados tan inesperadamente y, al parecer, tan fuera de lugar, son de la mayor importancia, y constituyen el motivo más grave y emotivo de esta historia” (P. 374.)

Tras lo cual narra propiamente lo que constituye la historia del cuento y de qué manera se da el enamoramiento de Serenín y cómo los tomates son el lazo que los une en su amor. Sólo que esta historia viene súbitamente al final del cuento y ocupando apenas un breve espacio, a diferencia de las digresiones antes narradas pero no menos importantes. Con ello, Efrén Hernández parece mostrarnos nuevamente el desafío a las convenciones genéricas.

Abarca, fragmento de novela constituye un caso excepcional, en la narrativa hernandiana, pues el tono en el que está escrita es un tanto diferente al de las otras narraciones. En éste fragmento la realidad se presenta como la angustia existencial del hombre —al parecer sin solución— y aparece una realidad nacional muy concreta, que no ofrece esperanza alguna. De este modo, el hombre se ve acechado por el hombre mismo. La soledad y la miseria de los hombres del campo es determinante. En contraste con los personajes de los cuentos hernandianos, encontramos aquí que los sueños interiores de éstos no tienen solución satisfactoria:

Más valía que a todos nos hubiera pasado ya lo mismo. Total; no quedamos ya ni la mitad de los que éramos. Así se expresaba por dentro, cuando Celerino y Saldaña le trajeron la nueva de que una muchacha, desesperada de no encontrar comida, se había puesta a perseguir una liebre y acababa de despeñarse. También le planteó el problema general. Lo más insostenible de la situación consistía en las mujeres. Tenían miedo y hambre y no sabían qué hacer. (P. 249.)

Los personajes en *Abarca*... ya son de “carne y hueso”, y viven el mundo que los rodea; el mundo ante la violencia sorda, ante la tristeza y el desencanto reflexivo, un poco a la manera de *Los de abajo* de Azuela sólo que matizados por cierta angustia lacónica y quieta, así como el fatalismo, un tanto también, a la manera de los cuentos de Juan Rulfo. Esta combinación realista por un lado, y subjetiva por otro, no es del todo absurda pues los personajes viven desde dentro la realidad histórica y moralizante de la Revolución Mexicana:

Cuando abarca vio, tras el halo del sol ya hundido tras los montes, recortarse sobre el filo las siluetas de los soldados, se sintió tan axiomáticamente superior que estuvo a punto de ponerlos en guardia; pero se acordó de su mujer llorando por la muerte de su hijo y se comió las palabras masticándolas hasta hacerlas rechinar entre sus dientes. (P. 248.)

El enfoque está dirigido a esa visión subjetiva del mundo donde la experiencia de los personajes se halla ensimismada, es decir que éstos imponen su propia realidad, tanto sus sentimientos como su pensamiento, todo está fuera de una realidad ajena a sí mismo. La dinámica que marca esta novela también es diferente, pues a diferencia de los cuentos, donde uno se enfrenta con un laconismo onírico y monótono, la narración es ágil y fluye un poco más, pues prácticamente no existen digresiones. Sin embargo, se sigue manteniendo esa vivencia interior de los personajes, esa silenciosa experiencia tan parecida a la que determina a los personajes de *El llano en llamas*: “Para Abarca, en cambio, la noticia fue como la gota de agua que derrama el vaso; se postró en tierra se echó de bruces contra el regazo de su mujer y se dio a llorar sin consuelo pero también sin rebeldía” (P. 248.)

El tiempo de algún modo también se detiene, como en los cuentos, pues el narrador hace desaparecer el exterior de los personajes “subjektivándolos” (en este sentido también se tocan con los personajes de los cuentos) mostrando con ello la vivencia interior de éstos, casi siempre trágica e inminente, al mismo tiempo que resignados a su sufrimiento:

Cerca de Abarca se encontraba ahora su mujer. Se veía que había estado poseída por un terror sin límites. Se le había aproximado en busca de arrimo; mas al encontrarlo de aquella guisa, con aquella cara de estar divirtiéndose en un circo, no se había atrevido a importunarle. Y he aquí, buscó con sus ojos la causa de la diversión y no viendo otra que el grupo de gendarmes, se quedó perpleja, parada como estatua y diciéndose por dentro. No cabe duda; estoy casada con un loco, con lo que se dice un loco. (P. 236.)

También el espacio literario marca una separación con la realidad, pues éste se delimita en el recurso de abarcarse como un todo, pues puede tratarse de cualquier o de ningún lugar:

...ninguno había podido llegar jamás allí sino por el crestón; unos cien metros de filo irregular, angosto y quebradizo. Había partes en que difícilmente podrían asentarse los dos pies. Un mínimo desequilibrio, un destaqueo ligero, equivalían a la muerte [...] Y como a cuarenta metros de su punto de unión con la mesa crecía inexplicablemente, un árbol copudo de amplio tronco, al que era necesario trepar por un lado y descender por otro si se quería pasar. Pero tras esto, empezaba el paisaje a ensancharse y a cubrirse de vegetación. (P. 235.)

De este modo la realidad se vuelve interior, al igual que el discurso de sus personajes “y es que estamos en un mundo alienado de la historia, un mundo desde dentro del cual todo acontecer histórico se acepta en resignado silencio, como ley mecánica e inevitable, pero superficial y sin importancia trascendente”.¹¹⁸

¹¹⁸ Carlos Blanco Aguinaga. “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, en *Los caminos de la fama pública*. México, F.C.E., 1989, p. 89.

El laconismo meditativo de sus personajes conforma esta realidad imprecisa en que se hallan inmersos: “Se decía. Nosotros hemos llegado a odiar a estos hombres precisamente porque se han conducido con impiedad. Entonces no debemos ser iguales a ellos. Si queremos ser mejores debemos superarlos en los hechos [...] En eso estaba cuando su mujer lo obligó a retornar a la realidad” (P. 239.)

Todo lo que pasa en esta realidad, finalmente nos da la impresión de estar sólo elaborada en el discurso del narrador: “Tres días más tarde, cuando volvieron nuevamente los soldados, se encontraron con que el único sendero por donde se podía ir a la mesa, o salir de ella, había sido destruido.” (P. 252.)

Quizás la introspección de los personajes en esa realidad que les pertenece del todo, se deba en gran parte a una reacción natural y de defensiva ante lo que se encuentre fuera y les pueda dañar, quizás por eso Celerino decidió quitarse la vida antes de entregarse y doblegarse al yugo de su enemigo: el poder aunado a nuestra propia historia de sometimiento. Así, por la aparente irrealidad en que se encuentran sus narraciones nos encontramos frente a una condición histórica que ejemplifica un momento muy concreto de la existencia humana.

Lo que salta a la vista en el discurso hernandino es el hecho de que el narrador, ya sea que se trate de una narración en primera o en tercera personas, mantiene una expresión directa de pensamientos y sentimientos del personaje o de sí mismo. Esta ficción novelesca apunta, sin embargo, a mostrar una distancia que separa el discurso del narrador del discurso del personaje; no hay confusión del texto

como en el caso del relato de “El señor de palo”. Así, el discurso del narrador se hace cargo del discurso del personaje, prestándole su voz, mientras que el narrador se pliega al tono del personaje.

En “Toñito entre nosotros” se tiene una narración en tercera persona, en su modalidad de “narrador con”, donde ésta última se mantiene y la posición que adopta el narrador para contar es la de uno de ellos. La narración está dirigida hacia uno de los personajes que en algunas ocasiones interviene en el relato contado por él mismo; así que sólo conocemos lo que sucede en el relato por lo que éste nos refiere:

Andaba yo por ahí. Lupe en la cocina. Socorrito en el baño, acabando de bañarse. Y Linda comparando una muestra de tela con la tela de un traje que quería componer. Y Toño chico, hijo de una prima hermana de Lupe, estaba con nosotros de visita. No era un chico malo, era simplemente una calamidad; mas no por malo corto de alcances, como todos los niños. Que muy frecuentemente tienen muchísimo más inquietud que discernimiento. (P. 405.)

Así, la historia continúa de acuerdo con un personaje construido como centro del acto narrativo. Este personaje es incidental en la historia, ya que son pocas las veces que interviene en el relato. Esta estrategia en el modo de narrar desempeña una tarea importante respecto del lector, pues es éste quien queda al acecho del personaje que es el narrador y orienta su lectura hacia la solución de la trama. De esta forma, el narrador nos acerca a sus personajes con cierta ironía y ternura al mismo tiempo; a diferencia de los otros relatos, éste es visto desde una perspectiva externa.

En “Una historia sin brillo”, los personajes también se miran desde afuera. Aquí el protagonista llamado “príncipe”, cuyo medio de vida consiste en hacer

figuras caseras de yeso para luego venderlas, sueña siempre en las riquezas que le daría un matrimonio ventajoso. La narración está en primera persona. El narrador-personaje, nuevamente aparece en este relato, donde el sujeto de la enunciación y el del enunciado se unen para contar una historia que, a primera vista, parece simple, sin embargo, existe un sujeto externo que podríamos identificar como otro que enriquece la lectura: “conservo, apuntado en un cuaderno, un diálogo que el príncipe sostuvo con Samuel, un amigo de ambos, de quien más adentro he de decir algunas cosas.....”. (P. 384.) Vemos que el tema a tratar aquí es la lucha por la vida.

“Carta tal vez de más” es un ejercicio de experimentación narrativa porque existe una ruptura con las convenciones genéricas y en las del lenguaje. Hay una combinación entre el género epistolar y la reflexión filosófica, propiamente no encontramos una historia. Este juego lúdico de experimentalismo técnico literario es un anticipo de la presencia narrativa modernista. Veamos: la narración adelanta una reflexión filosófica sobre la necesidad del hombre por ser reconocido, no sin cierta ironía:

En esta época y sórdida lucha del vivir, todos necesitamos alguna recompensa: No importa si no la merecemos; antes, parece ser que quien la merece menos es quien la necesita más. (P. 394.)

El diálogo que el narrador establece se da mediante una carta, hecha a petición de su amiga. Luego hay un placer en el hecho de ver cómo el narrador desmitifica el lenguaje y se posesiona de éste y lo acomoda a sus necesidades expresivas. De esta forma, la palabra cultura es llevada hasta sus extremos:

Cultura, repito, vendría a ser algo así como cultivadura. No me consta si existe o no esta palabra, y aún hay más, aun cuando supusiera y diera como un hecho probado el de su existencia, no llego a comprender ni a imaginar del todo su significación; pero un fe intuitiva me asegura que puede sernos útil. (P. 395.)

Es aguda la crítica por parte del narrador hacia una forma rigurosa del lenguaje que en un momento dado se vuelve obsoleta:

He oído decir, no sé en que parte, ni por qué lo recuerdo ahora, que la llaneza, la simplicidad, la naturalidad son una maravilla de ayudantes en las cuestiones muy profundas y muy complejas, y ¿para qué ocultarlo? Esta expresión cultivadura me sabe a fruto simple, me da la sensación de ser un término naturalísimo. (P. 395.)

Se aprecia también una crítica al sistema gubernamental, al poner de relieve la figura de un campesino al margen de la educación y el progreso:

“tanto, que ahorita mismo, mientras se me ocurría, me pareció haberme trocado en un ser sobremanera rústico, con una personalidad bien definida de labriego, con una mente de pastor y con un cerebro, ni un punto más ni menos, simple y natural, que una piedra del cerro que no ha venido nunca a la ciudad, sino que, por el contrario, toda su vida la ha pasado abandonada a la silvestre influencia, hundida en el agraz de la naturaleza”. P. 396.

Y no sólo eso, pues los modernistas eran verdaderamente atacados por el secretario de la Academia de la Lengua, Salado Álvarez, para quien se trataba de seres individualistas preocupados por las minuciosidades de un estilo donde la unidad del libro se pierde para dejar sitio a la independencia de la página, en que la página cede su lugar a la frase y la frase se retira ante la palabra”.¹¹⁹ De lo cual Efrén Hernández ironiza: “Ahora bien, vamos a ver si es cierto esto que en pro de la ingenuidad y contra el artificio dicen”. (P. 396.)

¹¹⁹ Luis Mario Schneider. *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica* México, F C E., 1988, p. 122.

El contrapunto en este cuento, como vemos, es el ensayo, donde se reflexiona acerca del lenguaje y sus significaciones ante las convenciones literarias y la rigidez ideológica de las instituciones. De esta manera, el acto narrativo se vuelve un placer en el hecho de ver cómo se da esta ruptura, cómo se desmitifica el lenguaje y se juega con él.

El espacio narrativo en este cuento es un ámbito de crítica hacia lo establecido e impuesto, pues se criticaba al modernismo desde el canon literario, por lo que todo aquello que se encontrara fuera de éste, era irracionalidad y cursilería de la fantasía “donde nadie llega naturalmente a esos estados mórbidos, en que todo es primitivo y tradicional, inconsciente, no hay razón para figurarse que la civilización nos tenía hartos y *surmenés*”¹²⁰

El cuento, va cambiando de matiz y “se convierte” en un ensayo filosófico sobre el lenguaje, donde incluso la poesía interviene:

Derraman larga vena,
Los ojos, hechos fuente.
La boca, vuelta fuente,
derrama larga vena. (P. 399.)

Luego el narrador nos sorprende aclarando “su situación” en el relato: “Ni un truco ni un descuido. Muy cierto es que parece ser así, pero en caso de serlo no ha sido un truco mío, ha sido un truco del idioma” (P. 399.)

Hay en el texto un evidente juego con el género que sienta una base modernista en miras de descubrirle al lector la distancia que se produce entre él y el

¹²⁰ *Ibid.*, p. 134.

texto narrativo, es decir, que usa el texto como “un catalizador ideológico de la conciencia”, en el cual pretende decirle al lector que lo que lee es sólo ficción y no propiamente la realidad. Así, el narrador traspasa la línea fronteriza que lo separa del lector para descubrirle la belleza narrativa de la literatura: “Produce el distanciamiento al que se refiere Bertold Brech; para crear un cambio de actitud”.¹²¹

“Don Juan de las pitas habla de la humildad”, es un cuento narrado a manera de ensayo, éste es precisamente el contrapunto de la historia. El epígrafe que antecede al cuento es ya un preámbulo de lo que el relato será en adelante, donde Efrén Hernández, el autor, constituye un personaje en el cuento que reflexiona acerca de la humildad como valor del ser humano. De este modo, aquí un nuevo concepto de autor, pues éste adquiere la misma condición, y la misma postura que la del personaje mismo. A su vez, también el lector y el narrador confluyen en el mismo nivel narrativo, es decir todos se vuelven importantes en el desarrollo textual, pues la línea fronteriza que separa al autor del lector y al narrador del personaje, se democratiza en la estructura tanto interna como externa del texto.

Don Juan llama a cuentas a la humildad y la somete a juicio.
Antesala de la meditación, reconstruida por Efrén Hernández. (P. 391.)

De este modo, en el planteamiento que el cuento modernista hace del concepto de individuo, surge esta propuesta que rompe con la forma de narrar tradicional. Con ella, se logra un sentido de independencia textual, y permite que el autor se pueda mover libremente tanto en el aspecto estético como en el moral; así,

¹²¹ Mario Martín. Op. Cit., p. 122.

el acercamiento con el lector propicia una nueva experiencia narrativa que permite que el autor pierda su omnisciencia y su voz se bifurque en distintos puntos de vista. El código lingüístico, visto así, adquiere su propio desarrollo ideológico, donde el narrador delimita su ámbito de trabajo, olvidándose despreocupadamente de toda forma precisa en el narrar: “A ESTE don Juan de las Pitas por el momento no le importa nada, con excepción de una cosa; que quisiera saber si la humildad es una virtud” (P. 391.)

Luego desborda en ironía respecto a las convenciones literarias y al lenguaje mismo:

A ver si no vienen a interrumpir. Cerrada está la puerta con pasador y aldaba, con pasador y aldaba, y todavía antes de cerrarla, escribió un letrero de letrotas bien claras y lo colgó, por fuera, en la manija. (P. 391.)

Existe un narrador que a todas luces parece decirnos: “yo escribiré, sin importarme lo que piensen los otros y lo haré a mi manera y sobre lo que yo quiera”.

Vemos a un narrador alejado de todo moralismo y decidido a comprenderse a partir de la conciencia; ésta como reflejo de su ser, donde la inteligencia, más que el artificio, es lo más importante para valorar al ser humano:

Si nos dieran a escoger entre el ser y el parecer, gustosos perderíamos la sustancia, dejaríamos la médula, con los brazos abiertos acogeríamos el external ropaje, y el oro relleno, y los vidrios azules, y los reflejos y los espejismos, puesto que esto reluce por de fuera, y porque todos se catan de este resplandor; que por cada ojo que existe penetrante y mirador de almas, hay mil eruditos en caras y faces, y en superficie otros dos mil doctores, más una cantidad química de licenciados en apariencias vanas. (P. 392.)

La humildad constituye, pues, el preámbulo de una reflexión que lleva al narrador a cuestionar los fundamentos de la moral. El personaje es blanco de ello, la crítica a un sujeto fragmentado y emocionalmente escindido es aguda.

En “Trabajos de amor perdidos”, el narrador en tercera persona orienta la recepción del relato hacia un idealismo, en el sentido en que, detrás de la palabra, existe otra significación que anticipa o presupone un orden alejado de su objeto o se identifica con él, pero que siguen los mismos impulsos, que son la creación de una literatura que se expresa en sí misma.

Capítulo IV. Divagación poética

4.1 Efrén Hernández, el poeta.

*Aunque no hubiera visto en mi vida
Versos de Efrén Hernández, su sola
Prosa me diría que es poeta.*

Alberto Valenzuela

La poética de Efrén Hernández es un ámbito propicio para resaltar las cualidades intrínsecas del poeta. En su obra se aprecia la profundidad de un pensamiento inquieto e inteligente que lo lleva a replegarse defensivamente en sí mismo. Esta actitud, que llega a ser parte de su vida, busca la expresión en el espacio más recóndito de la soledad, lo marca como un poeta moderno. Por un lado vemos en sus versos la rebeldía ante los yugos formales y la necesidad de liberarse del mundo y adentrarse en los juegos de la fantasía. La poesía de Hernández desafía nuevas comprensiones y nos instala en el umbral de nuevas reflexiones tanto sobre las motivaciones fundantes de la modernidad como el proceso de apertura, hacia el desarrollo de la poesía moderna. Estética formulada por un sentido de libertad y

movimiento, logrando con ello la autonomía del espacio y de la imagen, el ansia de infinito y la necesidad de la pérdida del límite.

La aventura poética en Hernández comienza insinuándose con el rompimiento de una estructuración definida en el verso, donde “La estética moderna fue decisiva en la afirmación y desarrollo de una prosa poética. Esta prosa distinta no se alcanzaba por una adición de lo poético y lo narrativo sino que se resolvía como fusión en la cual los elementos de una y otra zona perdían toda significación separadamente”¹²²

La obra en verso de Efrén Hernández está conformada por *Entre apagados muros* donde se incluye *Otros poemas*. En su poética combina las formas de versificar clásica y moderna; en el estilo clásico se encuentran sonetos como “Versos de una especie no muy bien vista” y “Beatus ille”. De los elementos que componen el verso clásico da preferencia al ritmo que es que le da “movimiento” a sus poemas. En lo que respecta al estilo tradicional, el soneto endecasílabo polirrítmico, es ejemplo de ello pues sus acentos no se presentan en forma regular:

Siento que al tiempo sóbrale este día,	A
que es vano en todo el que le doy empleo	B
que se abre inútilmente mi deseo,	B
que no tiene objetivo el ansia mía.	A
Sólo durmiéndome le impediría	A
su movimiento de humo al devaneo	B
y a estas horas la angustia con que veo	B
en vida tan fugaz, perderse un día.	A
Ayer lo mismo fue que hoy está siendo,	C
y mañana será tal como ahora....	D

¹²² Fernando Burgos *Vertientes de la modernidad hispanoamericana* Monte Ávila Editores Latinoamericana. Venezuela, 1995. p. 64.

a sabiendas o no, pero mintiendo, C

al amor fingirá la terna aurora, D

y un hijo manaré, que hora tras hora D

en vano irá a mi zaga envejeciendo. C

En sus poemas predominan los versos endecasílabos que se combinan indiferentemente con versos de metro irregulares:

Al que haya sido herido, al lastimado
de la incisión de amor, al que haya sido
por el divino dardo señalado

Nunca a ninguno más, sólo al tocado,
abierto ya del alma, ya ablandado,
fácil de corazón, únicamente
a aquel que ya haya sido
camino caminado

Aunque sus poemas están divididos en estrofas, éstas no se sujetan a ningún parámetro determinado, sin embargo cada una presenta una idea concluida. En las estrofas el poeta emplea las rimas asonantes y consonantes indiferentemente:

Vuelve a tomar tus ojos, esos tristes
desengañados que, la fe perdida,
se apartaron de todo y deseando
descanso, se cerraron,
como haría una herida

El lenguaje en su poesía se distingue por la clara sencillez alejada de toda exhuberancia. A veces se encuentran voces clásicas y neologismos:

El pez etincelante
que en limo hondo y vago, abajo hundido,
como una luz ya quieta se ha parado....

Del lumínico haz a las ocultas
saetas, libre campo,

deja la transparencia;
nunca sugiera un lampo...

Debajo están los ojos,
los dos ojos perdidos, fenecientes....

Landa callada y quieta, landa sola...

Como occiudo huerto
Desconsoladamente voy secándome....

La adjetivación profusa logra en cada poema la matizada sonoridad que delimita el clima de la poesía moderna:

Tomé el camino opaco y silencioso....

Redonda en derredor, incalculable
cavidad infinita, vaciada
de luz....

Tus dulces ojos falsos,
fijos, brillantes, secos, de artificio
perfecto, necesarios....

En la sustantivación emplea con frecuencia los nombres que han adquirido casi la categoría de símbolos poéticos, el agua, las rosas, las torres etc. Son temas de sus metáforas e imágenes:

La imagen de la rosa, o el heno, frescos
ayer, y sólo ahora sin colores....

Y tu silueta airosa que remeda
la ola edificada,
el tallo que se inclina y el humo que se eleva....
Tus cabellos que bajan como salto
de aguas, al abismo
del corazón sediento....

Más tropezó una fuente, se hizo verde
prendieron sus trabajos, y ahora es cardo

de rosas cada punta floreciente.

En su versificación son frecuentes los paralelismos.

De noche, cuando hablo
a solas, como un tonto, a ti te hablo...

Landa callada y quieta, landa sola,
pacífica y vacía...

Las metáforas e imágenes de su poética hacen alusión las más de las veces a la naturaleza como un paralelismo con la vida humana:

Al pez fuera del agua, separado
del elemento suyo,
de su océano amado, y por remota,
desconocida mano, trasladado
a donde ni una gota
existe del precioso
líquido deseado
mi espectro lastimoso
comparo, y mi derrota
es una luz extinta
es una línea rota...

Y tus pestañas altas como juncos
hermanas de los mimbres,
rubias como las jarcias
vi que se abrió un instante mi recuerdo,
y que en la rama al aire, en que se orea
y se columpia y canta tu resuello
lo sostuviste en flor, como meciéndolo...

Tus pies, manzanas tibias, mansas rosas
par de palomas ágiles, aladas...

Cuando la fe consigue una azucena,
un azahar tardío
un rezagado lirio...

La tierna torre y cándida
serpiente inmaculada de tu cuello...

Y tus zapatos vagos que sonaron
el tacón, al caer en la madera,
huérfanos de tus pies hasta mañana...

El recurso cromático en algunos versos es un juego impresionista de luces y colores:

...La golondrina glauca,
la cerulea libélula...

Las hojas negras que conduce el río...

En opinión de Octavio Paz la poesía de Efrén Hernández es “un solo y largo poema, un soliloquio enamorado, en el que el fantasma del amor, creado por “las laboriosas manos del silencio”, pleno y corpóreo al principio, se desvanece y se pierde hasta deshacerse en el vacío y de allí, de la nada, renacer ya no como forma o presencia sino como aspiración espiritual: Oh, inmensa voz de amor, voz invencible y derrotada siempre”.¹²³

La poesía de Hernández confluye en un espacio en el que asume una extraordinaria densidad de imágenes poéticas que develan la inconsistencia del ser. La función comunicativa de ese *yo* subjetivo asume el carácter de una iniciación y los versos se configuran en el rito que lo lleva a la práctica. La fuerza de la prodigiosa virtud poética en Efrén Hernández, reside en el hecho de dotar a la poesía de un segundo espíritu, que ya se veía en la narrativa. Sin embargo en su poesía se

¹²³ Octavio Paz “Efrén Hernández, Entre apagados muros”, en *Obras Completas Miscelánea I Primeros Escritos*. México, F.C.E., 1995, p. 307.

completa plenamente esta idea, ya que la necesidad de identificarse con alguien y la constante búsqueda de alivio al alma lo encuentra en ésta. Ello lo lleva a un estado donde su realización es total y absoluta: la ensoñación. Y aunque muestra una profunda necesidad por la compañía —un tanto paradójico respecto a su manera de vivir— pareciera ser que su estado natural se encuentra en la soledad.

Su poética está sostenida por un lazo común: el encuentro consigo mismo y también con un Ser superior al cual reclama unas veces y otras lo asume como necesario al ser humano. Así pues, surge la lucha con una vida llena de desesperanza y ansia de llenar aquel vacío que ronda su existencia. Muestra de ello es el poema *Desde este alrededor de soledades* en el que su apagada existencia no logra liberarse de la cárcel de una vida desconsolada y solitaria:

Desde este alrededor de soledades
que a mi espíritu envuelve,
de la cruenta fecha en que partiste,
desde que estás ausente;
a través de los años suspendidos,
como cortinas tenues,
sobre la senda breve que tu paso
marcó, humillando el césped,
le pido a tu recuerdo una caricia
que nunca me concede,
le pido a tu recuerdo una caricia,
ya de manos de nieve,
cada vez que la tarde como un sueño,
tras de dormirse muere.

Para el poeta, la vida pierde su sentido en la medida en que transcurre el tiempo, pues éste todo lo borra y al hombre sólo le queda la resignación. Ya en la narrativa se observaba cómo para Efrén Hernández el tiempo constituía la angustia

de no poder vivir plenamente en éste; en su poesía se agudiza el tema, sin dejar de corroborar lo efímero que es ni siquiera el tiempo, consuela su espíritu; la tarde como símbolo de término es ingrata pues al final, ya ni la esperanza de ésta queda. El poeta toma de ejemplo el invierno como metáfora de un estado de acabamiento, de ninguna manera menciona la primavera, por ejemplo, pues ésta es símbolo de juventud, alegría, belleza. La nieve en cambio, denota inmovilidad en “ya de manos de nieve” por las que el tiempo ha pasado indiferente.

Los arbustos que lindan el sendero,
tirado han ya sus
diez veces, desde entonces y diez veces
se han vestido con otras,
y las hojas caídas se regaron,
esparciéndose todas,
como banderas de palomas tristes,
diminutas y cojas,
avanzando a saltitos desiguales,
como con alas rotas.

El paisaje, por otra parte, es sólo “arbustos” desprovistos de flores y en cambio sólo tienen hojas secas por las que también el tiempo ha pasado, diez años o más. La imagen de éstas como bailarinas de una danza que se manifiesta con fatiga no se opone de ninguna manera a la idea de ver cómo al paso del tiempo y cuando hay ausencia todo parece adquirir un cierto desencanto.

Ya la dulce promesa que te hacía,
de no olvidarte nunca,
va siendo sólo un eco de mi espíritu;
como una lenta lluvia
de silencio, va cayendo el olvido,
una noche sin luna

va cerrando los párpados al alma
que fue del todo tuya;
sin embargo, camino por la casa,
buscando en la penumbra
el recuerdo de algo que se ha ido,
que no volverá nunca.

La palabra “nunca” reitera la desesperanza de cualquier encuentro. La lluvia, el olvido, y el silencio connotan el mismo estado débil, abordado por el tiempo, el yo subjetivo se encuentra hasta este momento casi sin vida, pero hay un giro muy fuerte en el poema representado por la frase “sin embargo, camino por la casa” este aliento último parece ser que se lo brinda el recuerdo que es lo único que en él subsiste.

Hay un largo ciprés tras la ventana;
símbolo de mi suerte,
se ve desamparado, solo y triste;
pero el viento silvestre,
con una suave y lánguida caricia,
lo toca algunas veces.

Una “doble” soledad lo invade pues hasta ahora hemos visto como el encierro físico —“Hay un largo ciprés tras la ventana”— lo invade al igual que el vacío espiritual que lo aqueja. Nuevamente, una oración adversativa muestra en el poema un leve consuelo para el poeta “pero el viento silvestre”, sin dejar de compararse con un ciprés que concuerda con la imagen del invierno aquél. La idea básica, el dolor que significa quedarse solo, aparece variada con giros en el tono cada vez más fuertes.

Más solo que el ciprés tras la ventana,
más hondo que la muerte,

más baldíos que el gris cielo vacío,
mi espíritu se siente,
y mi voz, como brasa entre cenizas,
parvamente se enciende,
pidiendo a tu recuerdo una caricia,
que nunca me concede,
cada vez que la tarde, como un sueño,
tras de dormirse, muere.

Vemos cómo de pronto, el poeta alza la voz ya en un tono de desesperanza para decirnos como su estado de ánimo supera la condición de soledad de la misma muerte, y reclama también que no existe ningún Dios y que ni en la misma tierra se encuentra consuelo, hacia donde se mire, la soledad lo invade todo. Luego, hay otro cambio de tono en la voz “y mi voz, como brasa entre cenizas”, que lo vuelve a ponerse de rodillas y a “apagar” su reclamo y sólo balbucear un poco de misericordia que al final como la tarde y como el sueño se muere.

La búsqueda y el consuelo en Dios es fuerza constante que se presenta como experiencia de vida. La voz poética hace posible un camino transitable, ante el cual uno debiera postrarse en algún momento, aunque a veces llegue el fracaso. La ausencia del amor carnal lo lleva a la irremediable soledad y a refugiarse en este otro ámbito. El poema “Hondo, incomunicado” mantiene esta atmósfera mística, —sin proponérselo como fin— rodeada por esta “materia divina” a la que alude sin mencionarla.

Hondo, incomunicado,
entre apagados muros,
hay un recinto hermético, cerrado, fidelísimo,
de libertad y paz,
en realidad y luz, siempre encendido.

El verso “entre apagados muros” fortalece el poema en gran medida, el ritmo se mantiene en equilibrio con la imagen, y aunque sus poemas están divididos en estrofas, éstas no mantienen una medida precisa pues pareciera que el poeta las adaptó de acuerdo a las necesidades del contenido, así cada estrofa guarda una idea concluida. En sus estrofas se ven rimas asonantes y consonantes aparentemente sin ninguna relación. Es “Entre apagados muros” muestra de la originalidad¹²⁴ que el poeta expresa en su sentido más hondo y auténtico. La imagen conmueve indudablemente y prepara el camino para un ser que ha permitido hallarse consigo mismo. En las siguientes estrofas veremos el movimiento de cada una de ellas, lo que nos habla de la consonancia que existe en el poema.

Eres como una esfera
vertiginosamente conturbada;
giras todo, te cambias,
vives en la tormenta, entre zozobras
y continuos naufragios,
centrífugas corrientes
te apartan largamente de tu centro;
pero en tu centro duras,
tienes un eje fijo en que no cambias.

Vemos cómo la exaltación anímica se expresa desde lo más profundo y que el lenguaje usado le da gran realidad a la imagen. En esta estrofa se muestra un primer rompimiento de la imagen, que incluso vemos que se haya entre paréntesis y dirigida a una segunda persona o dirigida también a ese lugar único. La tercera estrofa

¹²⁴ Entendiendo esto como aquello que tiene que ver “con lo prístino de cada uno, es decir, una actitud interna, un modo de enfrentarse con el mundo, de ser en él, un modo de vivencia” Johannes Pfeiffer. *La poesía*. México, F.C.E., 2001, p. 68.

también mantiene un movimiento que parece ser circular, pues regresa como continuación de la primera:

A esta región no aflige el movimiento;
no la oye el oído, pues no vibra,
el tacto no la tienta, pues no oprime,
no la halla el pensamiento,
porque jamás se torna, ni las ondas
de la pasión la alcanzan, porque es simple,
inaccesible y pura.

De esta región no pueden
Recibirse mensajes....

Las imágenes están provistas de un lenguaje que cautiva, pero la clara conciencia del poeta es muestra de un contenido íntimo trastocado en una sensibilidad significativa. La experiencia de ese *yo* es la historia emblemática de un idealista que ha experimentado la impotencia de su propia idea y ha comprobado la imposibilidad de operar con su realidad:

En vano el cavilar con oscilante
desvelo vence el sueño,
en vano vela y vaga, abre los ojos,
hace girar en torno sus fanales,
lanza a palpar sus manos inseguras,
baja por sus raíces,
penetra hecho gusano de la tierra
y entre las minas mismas
se pierde del subsuelo que socava.

Una cierta situación humana se refleja con tal densidad y realidad que sin duda llega a cualquier ser. La imagen reitera la angustia del hombre ante su fracaso de llegar a encontrar la verdad, el tema va mucho más allá de ser una mera reflexión

filosófica, lo que le da el carácter de ser un poema original. En la estrofa siguiente vemos cómo las imágenes se multiplican, y desbordan en plenitud, lo esencial en éstas es la fuerza de su hondo significado, en comunión con su ritmo y melodía.

Sin fruto el esqueleto arborescente
del árbol de los nervios
sus ramos encandece,
vanamente sus últimas,
sus más sutiles puntas,
sus más delgados hilos, la raíz
del árbol que la esencia anda buscando,
enclava y desmenuza por la carne,
y en vano la silueta de relámpagos,
el zigzagueante río
de su cabello eléctrico, esparcido
fosforece y discurre a través de las tinieblas.

El sentido de las palabras, está penetrado tanto por la significación emotiva, como por el significado conceptual. Es decir que en ambos casos el estado interior del poeta se ve abarcado por la totalidad de lo existente, “conjura de un golpe lo más cercano y lo más lejano”. Y en la última estrofa el movimiento circular surge nuevamente, simbolizando el ciclo de vida por medio del poema: nacer, vivir, morir etc.

De esta región no pueden
recibirse mensajes...
de ella no cogemos
sino hálitos más vagos,
aún, que presentimientos.

Por otra parte, el amor en la poesía hernandina es caudal que lleva consigo lo carnal y lo espiritual, lo sensual y la idealización se convierten en amor humano divinizado. En cada estrofa vemos un halo de una atmósfera mística (sin

proponérselo como fin). Su carácter de profanidad amorosa ocurre como venía ocurriendo desde el siglo XV, es decir, el hecho de convertir en materia religiosa el amor, donde los versos son llevados hasta lo divino, o lo divino es traído hasta lo más terreno. Sus versos se transforman en imágenes hondamente sugestivas de una experiencia de amor. El poema "A Beatriz" es un ejemplo de ello:

Ésta es la hora amante y amarguísima,
en que mi vida se alza entre la noche
y vaga en una torre imaginaria.

El poeta ha querido tomar la noche cómo cómplice de la pena que lo acoge, ésta quizás como representación simbólica de tiniebla en la que el hombre se ve sumergido cuando le hace falta la luz divina, ello se asemeja a la idea del místico para el que la noche es la ausencia de lo divino.

Ésta es la hora tuya, la hora mía,
la arcaica y tenue hora en que los labios
rudimentarios con que reza el mundo
en embrión que germina atrás el aire,
palpándome con vahos oscilantes,
me traen noticias tuyas, que no sabes,
no adviertes que recibo y que las mandas.
Me impregnará de paz la tarde última;
pero será el color divino y lento
de tus rendidos ojos, la resina
que llorarán mis árboles, la tarde
en que, como un ocaso sin camino,
tramonte la esperanza y nuestras lámparas
se nos vayan durmiendo.

La mística también gusta de utilizar para sus símbolos los elementos más puros que la naturaleza brinda, un tanto de ello toma el poeta para expresar el

profundo sentido simbólico que ha de tomar la noche del alma en la doctrina mística.¹²⁵ La noche, aquí se vuelve cómplice de los amantes y representante del pecado en ausencia de la luz divina de la que está desprovista: “Esta es la hora tuya, la hora mía,”.

No es suficiente amarte noche y día;
amarte es, ciertamente, el horizonte,
lo alto y lo profundo
la intimidad recóndita y la sombra;
pero el pasado es fuente y, aun ausente,
su palpitada esencia me conmueve,
me turba como un germen, como un rastro,
como una cruel raíz retrocedida
que no llegó a soñar su sueño inmenso,
y nos la dio a nosotros.

No mires tú al dolor; ésta es la hora
desnuda, sin cortejo, seca y sola,
que no distraen las flores,
que no turban los pájaros o encantan
con sus neblinas lentas los crepúsculos...
y es preciso velar; pero tú duerme.

La noche profana toma su sentido más puro y en ella nada hace falta. En el poeta luchan la luz y las tinieblas, mientras que a su amada la aparta y la protege de ésta: “y es preciso velar; pero tú duerme.” Además, es importante apreciar cómo se logra este rompimiento de la imagen con una oración adversativa, lo que le confiere un carácter de vida y movimiento al poema.

Mi vida mira a ti, como una torre
con la ventana tensa, y en su obscuro
antro de soledades en silencio
pasa, como fantasmas, en angélico

¹²⁵ Cfr. Dámaso Alonso. *La poesía de San Juan de la Cruz. Canciones espirituales de San Juan de la Cruz.* p. 57.

proceso, el pormenor de tus acciones.

Todo es cerrado muro, alcobas solas;
mi intimidad es puertas clausuradas.

El amor para el poeta parece ser inalcanzable: “Mi vida mira a ti, como una torre” y encontrarse lejos, muy lejos de él: “tarde has cerrado al cielo tu recámara”. Luego, entre la profundidad de la noche, el lector también se halla perdido en ella, pues el poeta lo conduce por un camino incierto:

Tarde en la alta noche,
tarde has cerrado al cielo tu recámara.

Nos separaron calles solitarias,
Un puente en la barranca
Y una ascendente ruta entre laureles.

Nos separaron puertas, puentes,
paredes, altozanos y caminos;
pero nos funde el óleo
sacramental que obra en nuestros huesos

Oh devoción recíproca,
función ultraterrena que sublima
los jugos de la carne, y torna templo
de comunión, la médula profunda.

Hay una pérdida de los límites en el ascenso amoroso y esta última estrofa redime todo estado. Me parece que de alguna forma este poema nos acerca al famoso verso quevediano: “polvo serán, más polvo enamorado”. La correspondencia amorosa como el más alto de los estados de conciencia logra aquí su fin: “los jugos de la carne, y torna templo; de comunión, la médula profunda”. La amada es

representada por una imagen apenas corpórea para él: “a un clima sonámbulo, en donde los vestidos de una mujer cruzan, ya vacíos, estancias deshabitadas, movidos por un viento suspirante”:¹²⁶

Entróse por las puertas el vestido
que se quebró la espalda y que las mangas
colgó, como los brazos boquiabiertos
de un manto, en el respaldo de la silla.

Y tus zapatos vagos que sonaron
el tacón, al caer en la madera,
huérfanos de tus pies hasta mañana,
caídos a una alfombra que volaba,
también los vi flotar entre los muebles.

Y la sonrisa vi que me mandaste,
pensando en que te quiero.

Y en tus pestañas altas como juncos,
hermanas de los mimbres,
rubias como las jarcias,
ví que se abrió un instante mi recuerdo,
y que en la rama al aire, en que se orea
Y se columpia y canta tu resuello,
lo sostuviste en flor, como meciéndolo.

Al fin, la imagen va desvaneciéndose,
cae al caer sin fondo de tu sueño;
menos y menos es, menos y menos,
hasta parar en nada,
hasta dejarme a oscuras, suelto y solo,
huérfano y en olvido hasta mañana.

A su paso, el poema va perdiendo todo sentido amoroso y religioso para convertirse en un dejo de esperanza. Pero lo importante aquí, reside en ver cómo la

¹²⁶ Octavio Paz. “Entre apagados muros”, en *Obras Completas. Miscelánea I Primeros Escritos* México, F C E., 1995, p. 308.

palabra cobra en su totalidad la realidad de la conciencia y los sentidos. A continuación veremos que el amor a la amada, sin la cual “yo no soy quien soy”, ese amor que se transforma en esencia se convierte en una configuración imaginaria:

Ésta es la hora amante y amarguísima:
del ancho y ciego suelo
se alza un afán callado y lentas frondas
cruzan con larga sed, palpando a oscuras,
y el naufragio inmenso
y la zozobra eterna,
y el impreciso anhelo inextinguible,
un tanto, desde el hondo
claustro de su inconciencia, se presienten,
y una esperanza oscura de quién sabe
cuál embrionario ensueño, halla refugio
en el piadoso faro
de la conciencia errante del poeta.

Y ésta es la hora amante y amarguísima,
desnuda y sin cortejo, seca y sola,
en que la vida se alza entre la noche
y vaga en una torre imaginaria.

“El poema *Imagen de María* no sólo posee esas imágenes profundas y plenas; una desesperación resignada, si es posible decirlo así, una lucha entre la sed del agua milagrosa y la certidumbre de su inexistencia, lo hacen no sólo su mejor poema, sino uno de los más hondos y originales de la más reciente poesía mexicana”¹²⁷ Y aunque no es éste el poema representativo de la obra de Hernández, pues hemos visto que a su obra poética no la caracteriza un estilo único y original, más bien es dable reconocer que su poesía está “matizada” de la obra de san Juan de la Cruz, así como de santa Teresa, entre otros: “No siempre son tan puras sus

¹²⁷ Octavio Paz, Op. Cit., p 308.

visiones; a veces una excesiva fidelidad a los místicos españoles y el empleo de giros deliberadamente arcaicos o de su propia invención, empañan la transparencia de su decir¹²⁸; realza en gran medida la belleza y la profundidad de la imagen que mantiene su poesía.

Tus dulces ojos falsos,
fijos, brillantes, secos, de artificio
perfecto, necesarios
al hombre, que no saben
mirarse ni mirarnos
y parecen seguirme.

La estrofa mantiene un acento profano que inicia con un intento de desmitificación. La belleza formal y conceptual y la singular intuición creadora, irá creando una imagen llena de sensualidad y erotismo entendiéndolo “como el deseo de llegar siempre más allá, como la intuición de un futuro enajenante *in-alienum*, en el sentido más clásico de la palabra”.¹²⁹ Ello visto como la búsqueda del amor divino.

Tu frente como parte
de un horizonte místico a la lumbre
de un Angelus doliente;
tu frente, por nosotros abismada
en tristes pensamientos;
tu frente, a mis paisajes de quebranto,
llorosos, solamente
con silencioso esmalte aproximada;
tu frente sin paisajes,
que parece soñarme.

¹²⁸ *Íbid.*, p. 307

¹²⁹ Raquel Asún. *San Juan de la Cruz. Poesía completa y comentarios en prosa*. México, Planeta, 1989, p. XXVIII.

La estrofa sugiere un estado interior en el que el poeta y su ámbito se confunden, ambos, en un mismo estado de gozo de experiencia religiosa. Pero, la imagen cobra un valor de representación más que de presencia, de tal manera que la divinidad adquiere necesariamente una forma que es cuestionada por el poeta. O sea, desde que la imagen se aparta de la celebración de lo divino, se empieza a buscar la forma por sí misma:

La tierna torre y cándida
serpiente inmaculada de tu cuello;
tu cuello, esbelto prisma de infinitas
facetas, haz de prismas
de sales escogidas;
desnudo tronco, columnita
de naranjo oloroso
recién descortezado;
tu cuello que en el medio
del hondo abatimiento
de este suelo de náufragos, erecto,
recuerda a los caídos lo que surge;
tu cuello, adamantino
pilar de luz, que el cielo
conecta con la tierra oscurecida

De alguna manera la imagen pierde su sentido original; la imagen de María descrita así, rompe su propio esquema y su fundamento. El poeta se enfrenta ante la imposibilidad de reconocer la presencia divina. Existe en él el sentimiento de la ausencia divina. Así, lo sagrado parece no tener cabida en un mundo profano. En seguida la fusión de lo sensual y lo “plástico”¹³⁰ de la imagen cobran gran fuerza en el poema, hasta llevarlo al erotismo:

¹³⁰ Entendiendo por ello: “una situación humana que se ha reflejado con tal densidad y realidad que puede tocarnos a todos con su hechizo”. Johannes Pfeiffer *La poesía*. México, F.C.E., 2001, p. 32.

Tus hombros coronados
de ángeles etéreos, invisible,
dispuestos en guirnalda,
como constelaciones enlazadas
y volubles de frágiles aromas.

Tus cabellos que bajan como salto
de aguas, al abismo
del corazón sediento.

Los deseados lazos,
la amaca entre las palmas,
la cuna de tus brazos;
tus brazos que parecen
mecer, en un solo niño,
todo el cansancio humano entre sus lazos.

Tus manos fundadoras de serenos
caminos de esperanza
y acequias de consuelo.

Tu seno que se ofrece la tormenta,
como párvula loma;
tu seno que, oleando
de lirios y azucenas,
se ofrecen en desagravio y desaira
con dardos de dulzura a la tormenta.

Tu vientre, urna de esencia, flor dormida,
frente humilde y callada, laboriosa,
que parece soñar
en mí, y en mí soñando, concebirme.

Vemos como poco a poco el poeta va “desgajando” la idea que tenemos de las cosas hasta mostrarnos su naturaleza tal cual, parece decirnos con ello que la realidad entonces es sólo verbal, y que el ser humano al final, también está desprovisto, desnudo como la imagen de María. Ante esta situación, el hombre siente miedo y ello lo lleva al camino de la esperanza y de la fe a encontrar el

sentido de la vida que redima el transcurrir del tiempo y el dolor causado ante la
frivolidad de éste.

Tus pies, manzanas tibias, mansas rosas,
par de palomas ágiles, aladas
que duermen entre aromas,
descansando un momento, descansando
con las alas dobladas tiernamente;
tus pies, manzanas tibias, dulces rosas
de olor, por quien quitara
mi pan, yo, de mi boca, de su hocico,
la sierpe, la manzana,
y de sus belfos ácidos,
Pan, la fragante flauta.

Y tu silueta airosa que remeda
la ola edificada,
el tallo que se inclina
y el humo que se eleva.
Tu forma que no pesa
más sobre el corazón,
que los pies de la luna, o que el consuelo
que sucede a la lágrima vertida.

Tu cuerpo que no añade peso al mundo.

Tú, la que eres casi, aunque no eres
otro que una forma
de grito, un hondo grito
de las entrañas huérfanas del hombre;
no pido que me mires
-ya sé que tú no miras-,
no pido que me oigas
-ya sé que tú no oyes-, enloquécame,
hazme creer el encanto, solamente
hazme creer el encanto de que existes,
ciega mi entendimiento;
la luz, la necesito
más en el corazón.

El acercamiento a Dios lo mantiene en la esperanza de vivir en libertad, aunque el hombre sea sólo materia que no trasciende en su búsqueda. El cansancio del espíritu recorre ese camino de la eterna angustia del hombre por donde transita silenciosamente. Efrén Hernández es un gran cultivador de la poesía onírica en la literatura mexicana, lo que ya venía vislumbrándose en su cuentos y en la *Ficción harto doliente*, lo concluye en su poesía.

CONCLUSIONES

Cada uno de los cuentos de Efrén Hernández, igual que en otra dimensión sus poemas, sus novelas y sus ensayos, reflejan de una manera un tanto metafórica, el carácter de un mundo en el que refiere la existencia de una literatura que ha sabido encarnar la verdad, su propia verdad a pesar de la carencia de respuestas para sus preguntas. Su obra en gran medida contiene y expresa a un autor comprometido con la verdad estética y consigo mismo, en la tarea de presentar una realidad que existe en sí misma: la literatura.

Los cuentos de Hernández mantienen una propuesta donde se alternan géneros literarios, lo que constituye una nueva manera de incursionar en lo moderno, así como una posibilidad múltiple de relación entre el texto y el lector. Por otra parte, la experiencia que nos deja la lectura de su obra va más allá de esa perfección inteligente en su discurso; nos embriaga con su atmósfera sencilla que se halla muy cerca de nosotros mismos y que al mismo tiempo no nos hace olvidarnos, ni olvidarlo —quizá porque el propio Hernández tampoco se olvida bastante de sí—. En cada uno de los personajes creados por Hernández vemos una mezcla de realismo y poesía, es muy posible que la ficción en la que se hallan inmersos, no sea tan verdadera por la ausencia de héroes y por la impureza de sus personajes. El diálogo es eficaz en la medida que logra el contacto con el lector a través de los monólogos.

La obra hernandina se sustenta en la realidad de nuestra época, animada por la imaginación. Trata de expandir, explorar e intensificar la red de posibilidades que los modernistas habían iniciado. Es una lucha contra la conformación estática e institucional de principios estéticos más que en contra de las aperturas hacia lo moderno. Su obra se construye al mismo tiempo dentro de la retórica moderna, desestabilizando de algún modo al modernismo, pues ya las narraciones modernas exigían del lector “la rebelión, la incertidumbre, la inquietud, el azoro, la fascinación, el pasmo, el escándalo, el terror, la colaboración, la coautoría”¹³¹ En ellas, el narrador constituye un discurso que narra el propio discurso de sus personajes sin asumir la interioridad de éstos. La narración tiende a ser equívoca y ambigua, además de ser configurada como un proceso mental; este nuevo discurso, obliga a encarnar en realidad al espíritu, donde el narrador, monológico casi siempre, actúa como punto de partida. La obra de Efrén Hernández propone una lectura que involucra al lector bajo la fluidez del subconsciente y lo lleva por un camino transformativo en el sentido de una multiplicidad simbólica y bajo una visión poética. Su obra mantiene un poder sin restricciones a la imaginación. El argumento y la causalidad dejan de importar dando lugar a fluctuaciones hasta cierto punto laberínticas de la escritura. El nivel de lo real en sus narraciones, es sólo un plano que posteriormente se transformará en un camino sin límites.

El cuento, se sabe, responde a condiciones y exigencias teóricas que él mismo propone; de este modo se define y se redefine.”Tachas” por ejemplo, permite

¹³¹ Mario Martín “El cuento mexicano modernista: fundación epistemológica y anticipación narratológica de la vanguardia”, en *El cuento mexicano Homenaje a Luis Leal*. México, UNAM, 1996, p. 107.

calibrar la diferencia de tonos entre una realización dirigida hacia la vanguardia y otra que la asume plenamente. “Tachas” es la interrogante sobre el devenir del arte moderno, pues lleva a cabo la desarticulación del discurso monológico de lo racional cartesiano y la ideología del positivismo. Bajo este discurso, lo imaginario cobra un lugar preponderante como un espacio posible de ser transgredido respecto al tiempo y al individuo, con lo cual se aporta uno de los signos de la modernidad. La lectura de la obra hernandina es un desafío, en el sentido de lanzar metamorfosis estéticas, que descienden hacia esa dimensión de lo irregular y de las visiones de la voz monológica que se presentan constantemente en sus narraciones. Su obra trasciende, entre otras cosas, por su tendencia diversiforme que presenta es decir, por el carácter heterogéneo de la narración, a manera de un enfrentamiento de lo que se narra. *Cerrazón sobre Nicomaco*..., por ejemplo, fue escrita *in media res*. El relato así, acude a los procesos dispares de lo psíquico: “Es que duermo y despierto sin ley, que aparezco y me pierdo, sin relación con el volver del mundo ni con la circulación de las estrellas.” (P. 254). Al deslumbramiento de lo alucinante: “Tras encender, yo mismo, los cirios, colgar los lutos y distribuir las flores funerarias, entro en la caja...” (P. 274). En resumen, lo moderno confirma la creación del espacio cuentístico al plantearlo como la intuición de los fenómenos de la conciencia y de la fantasía, “ante la reproducción de lo objetual, pondera lo que gravita en el otro lado del espejo de la realidad”¹³²

¹³² *Íbid.*, p. 124.

BIBLIOGRAFÍA

I Bibliografía Directa

HERNÁNDEZ, Efrén. *Obras*. F.C.E. Letras mexicanas. México, 1987.

II Bibliografía Indirecta

BOSQUE, Lastra Teresa. *La obra de Efrén Hernández*. Tesis para maestría. México, Universidad Iberoamericana, 1963.

BLANCO, Aguinaga Carlos. "Realidad y estilo de Juan Rulfo", en *Juan Rulfo. Los caminos de la fama pública*. Antología. Selección, nota y estudio introductorio de Leonardo Martínez Carrizales. F.C.E., México, 1998.

BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Tr. Vicky Palant y Jorge Jin Kis. Ediciones Paidòs, Barcelona, 1992.

BLÖCKER, Günter. *Líneas y perfiles de la literatura moderna*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1969.

BERGSON, Henri. *Introducción a la metafísica y la intuición filosófica*. Tr. M. Héctor Alberti, Ediciones Leviatán, Buenos Aires, 1903.

BENJAMÍN, Walter. *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Tr. Jesús Aguirre, Taurus, Serie teoría y crítica literaria, Madrid, 1980.

BRUSHWOOD, John, S. *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*. Tr. Francisco González Aramburo, F. C. E., Breviarios. México, 1992.

..... *La novela mexicana*. Grijalbo, México, 1984.

BOURNEUF. R. OUELLET R. *La novela*. Tr. Enric Sullá, Barcelona, Ariel, 1975.

BURGOS, Fernando. *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*. Monte Ávila Editores latinoamericana, Venezuela, 1995.

..... *La novela moderna hispanoamericana*, (un ensayo sobre el concepto literario de modernidad). Tratados de crítica literaria, Madrid, 1985.

BUIOR, Michael. *Sobre literatura I. Estudios y conferencias 1948-1959*. Tr. Juan Petit, Biblioteca Breve, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1967.

CARBALLO, Emmanuel. *El cuento mexicano del siglo XX. Antología*. Empresas Editoriales, México, 1964.

..... *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. Empresas editoriales, México, 1965.

..... *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*. Universidad de Guadalajara / Xalli, México, 1991.

CASTILLO, Díaz Jairo. *Una aproximación artística a la cuentística de Efrén Hernández*. Tesis para licenciatura. México. UNAM. 1997.

COHEN, Jean. *El lenguaje de la poesía: teoría de la poeticidad*. Gredos, Madrid, 1970.

CRUZ, de la San Juan. *Poesía completa y comentarios en prosa*. Edición, introducción y notas de Raquel Asún, Autores Hispánicos, Planeta, 1989.

DIETRICH, Rall. *En busca del texto*. Tr. Sandra Franco et al., México, UNAM, 1993.

DOMINGUEZ, M. Christopher. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. V.I, F.C.E., México, 1991.

DORRA, Raúl. *Hablar de literatura*. F.C.E., Tierra Firme, México, 1989.

FORSTER, E. M. *Aspectos de la novela*. Tr. Guillermo Lorenzo, Debate, Barcelona, 5ª Ed., Madrid, 2000.

FRANCO, Bagnouls Lourdes. *Efrén Hernández. Bosquejos*. México, UNAM, 1995.

..... *Letras de México. Gaceta literaria y artística (1937-1947)*, México, UNAM, 1981.

- FRANCO, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. Joaquín Mortíz, México, 1971.
- FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. Joaquín Motriz, México, 1969.
- FERNÁNDEZ, Moreno César. *Introducción a la poesía*. F.C.E., Breviarios, México, 1962.
- FERNÁNDEZ, Sergio. *Lecturas Universitarias de la novela moderna y contemporánea en México. Antología de la novela moderna y contemporánea en México*, Pr. Sergio Fernández, núm., 23, UNAM, México, 1975.
- GILLY, Adolfo. *Interpretación de la Revolución Mexicana*. Nueva Imagen, México, 1991.
- HABERMAS, Jürgen. *La posmodernidad*. H. Foster, J. Habermas; Baudrillard, et al. Kairós, Barcelona, 1985.
- HENRÍQUEZ, Ureña. *Breve historia del modernismo*. F.C.E., Tierra Firme, México, 1978.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The literature of subversión*. Methuen, London, 1981.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. *El modernismo: notas de un curso*. Ed., pr. Y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández. Aguilar, México, 1953.
- LANDSBERG, Paul-Louis. Et al. *Tres ensayos filosóficos sobre Franz Kafka*. Tr. Ulalume I. De González de León, Editorial los Insurgentes, México, 1961.
- LEAL, Luis. *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Ed Castalia, Madrid, 1973.
-*Breve historia del cuento mexicano*. Pr. John Bruce-Novoa, Universidad de Tlaxcala, México, 1990.
- MATA, Oscar. *En torno a la literatura mexicana*, (Coordinador), UAM. México, 1989.
- MARTÍN, Mario. "El cuento mexicano modernista: fundación epistemológica y anticipación narratológica de la vanguardia" en *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*. Ed. de Sara Poot Herrera, Difusión Cultural UNAM, México, 1996.

MARTÍNEZ, José Luis. *Literatura mexicana. Siglo XX. 1910-1949. Lecturas Mexicanas, tercera serie, núm., 29, CONACULTA, México, 1990.*

MIDDLETON, Murry John. *El estilo literario. Tr. Jorge Hernández Campos, F.C.E. México, 1951.*

NEGRÍN, Muñoz Edith del Rosario. *Comentarios a la obra de Efrén Hernández. Trabajo para obtener el grado de licenciado en letras españolas. UNAM, México, 1970.*

ONÍS Federico de. *Antología de la poesía española e hispanoamericana. (1882-1937) Casa Editora Hernando, Madrid, 1934.*

PACHECO, José Emilio. *Poesía mexicana I 1810-1914. Proxema Editores, México, 1979.*

PAZ, Octavio. *Obras Completas Miscelánea I Primeros Escritos. F.C.E., México, 1995.*

..... *Cuadrivio. Joaquín Mortiz. México, 1965.*

PAREDES, Alberto. *Manual de técnicas narrativas. Las voces del relato. Grijalbo, México, 1993.*

PFEIFFER, Johannes. *La poesía. Tr. Margit Frenk Alatorre, F.C.E., Breviarios. México, 2001.*

PORTAL, Marta. *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana. Espasa Calpe, Madrid, 1980.*

POUILLOT, Jean. *Tiempo y novela. Paidós, Buenos Aires, 1970.*

POOT, Herrera Sara. *EL cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal. Difusión Cultural UNAM, México, 1996.*

RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad. F.C.E., México, 1991.*

REYES, Alfonso. *El plano oblicuo. Obras Completas III. Letras Mexicanas. F.C.E., México, 1956.*

ROJAS, Garcidueñas José. *Letras vivas: páginas de la literatura mexicana actual. C. Pellicer; J.J. Arreola; M.L. Mendoza; E. Nandino; R. Usigli. SEP, México, 1972.*

RICOEUR, Paul. *Tiempo y Narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Tr. Agustín Neira, S. XXI, Madrid, 1993.

SHERIDAN, Guillermo. *Los contemporáneos ayer*. F.C.E., México, 1985.

SILVA y ACEVES, Mariano. *El cuento contemporáneo*. UNAM, México, 1986.

SCHNEIDER, Luis Mario. *Ruptura y Continuidad. La literatura mexicana en polémica*. F.C.E., México, 1988.

TACCA, Oscar. *Las voces de la novela*. Madrid, Gredos, 1973.

TODOROV, Tvetzan. *Introducción a la Literatura fantástica*. Diálogo abierto, Buenos Aires, 1972.

TORO, de Alfonso. *Los laberintos del tiempo. Temporalidad y narración como estrategia textual y lectoral en la novela contemporánea*. VervvertVerlay. Frankfurtam, Main, 1992.

TORRI, Julio. *El cuento contemporáneo*. Material de lecturas, UNAM, México, 1986.

VALADÉS, Edmundo y Luis Leal. *La Revolución y las letras. Dos estudios sobre la novela y el cuento de la Revolución mexicana*. Lecturas mexicanas, núm., 14, CONACULTA. México, 1990.

VERANI, J. Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, F.C.E., Tierra Firme, México, 1990.

HEMEROGRAFÍA

AVILÉS, Alejandro. "Efrén Hernández el hombre", en *El Universal*, 16 de noviembre, 1952, México, p. 3.

BONIFAZ Nuño, Alberto. "El cuentista E. H.", en *Novedades. México en la Cultura*, núm. 164, 30 marzo, México, 1952, p. 3.

CASO, Antonio. "La intuición filosófica", en *Nosotros Revista de Arte y Educación*, núm. 3, Feb. 1913, p. 150.

CARBALLO, Emmanuel. "Estatismo y digresión. Sus mejores cuentos", en *Novedades, México en la Cultura*, núm. 407, 6 de enero, 1957, p. 2.

CASTELLANOS, Rosario. "La obra de Efrén Hernández", en *El Día. El gallo ilustrado*. México, 3 marzo, 1963, p. 4.

CASTRO, Dolores. "Un gran escritor muy bien agradecido", en *Revista Antológica América*, México, núm. 72, sep.-oct., 1959, p. 47.

CRUZ García, Salvador de la. "Reseña a *La paloma el sótano y la torre*", en *Fuensanta*, año I, núm. 4, marzo, 1949, p. 30.

GONZÁLEZ Guerrero, Enrique. "La ausencia impuesta", en *Revista Antológica América*, México, núm. 73, sep.-oct., 1959, pp. 25-26.

HERNÁNDEZ, Martín. "Reinventario de la producción hernandina", en *El Libro y el pueblo*, México, Época IV, núm. 5, sep., 1963, pp. 6-10.

INCLÁN, Federico. "Carta a un amigo", en *Revista Antológica América*, México, núm. 73, sep.-oct., 1959, pp. 14-15.

JUÁREZ Frausto Pina. "El cuentista en la divagación", en *Tierra Nueva*, año 2, núm. 9-10, May-ago., 1941, pp. 82-83.

MAGDALENO, Mauricio. "Efrén Hernández en la amistad", en *Revista Antológica América*, México, sep.-oct., 1959, pp. 11-13.

MARTÍNEZ, José Luis. "Con Javier Villaurrutia", en *Tierra Nueva*, año 2, núm. 9-10, mayo-agosto, 1941, p. 36.

MARTÍNEZ Sotomayor, José. "Impresiones de Efrén", en *Revista Antológica América*, México, núm. 73, sep-oct., 1959, pp. 21-22.

MENDOZA, María Luisa. "Efrén el grande y el pequeño Hernández", en *Excélsior. Diorama de la Cultura*, 17 de marzo, México, 1957, p. 2.

MICHELENA, Margarita. "Sueño y rescate", en *Revista Antológica América*, México, núm. 73, sep-oct., 1959, p. 9.

MILLÁN, Marco Antonio. "El fértil martirio de Efrén Hernández debe ser mejor estimado", en *El libro y el pueblo*, México, Época IV, núm. 5, 1963, p. 1-2.

PAZ, Octavio. "Entre apagados muros", en *El hijo pródigo*, año I, núm. 4 julio, 1943, p. 255.

PASQUEL, Leonardo. "Sobre un logro angular", en *Revista Antológica América*, México, mayo, 1949, pp. 114-128.

PEÑALOSA, Javier. "Apuntes para un retrato de Efrén Hernández", en *Revista Antológica América*, México, núm. 73, 1959, p. 23-24.

PONIATOWSKA, Elena. "Tachas", en *Novedades, México en la Cultura*, México, 2 de febrero, 1958, p. 33.

SOLANA, Rafael. "Mayor, mejor o más alto entre iguales", en *Revista Antológica América*, México, núm. 73, sep-oct., 1959, p. 7-8.

VALENZUELA, Alberto. "Novelistas de Méjico", en *Ábside*, México, abril-jun., 1959, p.245.

VILLAURRUTIA, Xavier. "E. H., El señor de palo", en *Examen*, septiembre, 1932, p. 14.

XIRAU, Ramón. *Diálogos*, núm. 6, sep-oct., 1965, p. 42.