



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

***MODELOS ARTÍSTICOS PRESENTES EN LA NARRATIVA Y LA
POESÍA DE EFRÉN HERNÁNDEZ***

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRA EN LETRAS

(LITERATURA MEXICANA)

PRESENTA

JACQUELINNE COLÍN SANDOVAL

ASESOR: DR. ALEJANDRO JOSÉ GONZÁLEZ ACOSTA

JUNIO 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradezco profundamente al Dr. Alejandro González Acosta por su apoyo y confianza, para hacer posible este trabajo.

Dedico este esfuerzo a mis hijos, Luis y Paulo, porque son la motivación de mis anhelos.

A José Luis por permanecer siempre a mi lado.

A mis papás que siempre creyeron en mí.

A mis hermanos y sobrinos con cariño.

Y Columba por su incondicional ayuda.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO I. EN TORNO DE LA VIDA Y OBRA DE EFRÉN HERNÁNDEZ.....	8
1.1 Vida	8
1.2 Obra	12
1.3 Ante la crítica	17
1.4 Perspectiva histórica.....	28
CAPÍTULO II. ANTECEDENTES E INFLUENCIAS	37
2.1 Literarios	37
2.2 Filosóficas	50
CAPÍTULO III. ANÁLISIS NARRATIVO	68
3.1 Entre la ficción y la realidad	68
3.1.1 La enunciación abismada.....	71
3.1.2 La cualidad Cervantina	97
CAPÍTULO IV. INTERPRETACIONES POÉTICAS	111
4.1 Poética de la meditación	111
CONCLUSIONES	136
APÉNDICES	141
BIBLIOGRAFÍA	168
Directa.....	168
Indirecta.....	168
HEMEROGRAFÍA.....	179

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como propósito destacar los modelos artísticos presentes en la obra de Efrén Hernández. La pasión y la natural inclinación del autor por las fuentes clásicas, así como el estudio de los escritores españoles de los Siglos de Oro, representan el regreso a la tradición. Su obra dialoga narrativa y poéticamente, con estos modelos¹ literarios, poéticos y filosóficos, su esencia se encuentra ahí. Por eso, Hernández es posiblemente, no obstante su inclinación por utilizar un español arcaizante, un autor moderno a su pesar, o bien un vanguardista involuntario.

Este regreso a la tradición desempeña en su obra una postura vanguardista, ya que como afirma Karl Vossler podemos darnos cuenta de que las actitudes binarias permanecen en la lectura que de los Siglos de Oro hacen las vanguardias: “como todo arte, el realismo se define mejor de modo negativo, es decir como el temor de la autorrepresentación inmediata o la aversión contra el subjetivismo escueto —contemporáneo frente a Siglos de Oro, realismo frente a autorrepresentación y subjetivismo. Sin olvidar que también la Generación del 27 española se mantuvo en la postura de la recuperación de Góngora y la literatura de los Siglos de Oro.”²

Los textos narrativos de Hernández —y coincidiendo con el trabajo que algunos otros escritores realizaban en los años 20 y 30, Owen y Villaurrutia, por

¹ El Diccionario de la Lengua Española, define *modelo* como: arquetipo o punto de referencia para imitarlo o reproducirlo. Helena Beristáin o define como una “construcción teórica que representa formalmente un fenómeno o un proceso por él explicados, ya sea en cuanto toca a la interrelación de sus elementos estructurales esenciales, ya sea en cuanto se refiere a su conocimiento, por lo que constituye un instrumento de trabajo”. *Diccionario de Retórica y Poética*. Porrúa. México, 1988, p. 348.

² Kart Vossler, “El realismo en la literatura española del siglo de oro”, en *La gaceta literaria*, II (41), 1928, p. 5.

ejemplo— se caracterizan por la cultura de modelos anteriores, por su originalidad y la audacia de su lenguaje. De este modo, dicho regreso a la “tradición vanguardista”, parte en la obra de Hernández de dos razones, la primera es que el *corpus* de su obra exige (a veces desde el mismo título en el caso de las narraciones) esta aproximación *paratextual* e *intertextual* a la tradición y en la cual podemos ver representados dichos modelos artísticos en su obra. La segunda corresponde a que tal lectura se puede hacer únicamente a partir de cierta distancia pues “revisar las vanguardias a la luz de la tradición correspondería a una lectura sólo posible a partir de nuestro tiempo”.³

Su obra, caracterizada por la cultura de modelos anteriores se perfila por su originalidad y su carácter vanguardista de la que podría quizás afirmarse, como hipótesis del presente trabajo, perteneciente a una línea de narración lírica, cuyos rasgos esenciales son los siguientes: abandono de la representación realista, interés por los nudos subjetivos interiores y sus estados cambiantes, estados de conciencia crítica de las posibilidades del lenguaje y de los distintos recursos narrativos; inclusión de pasajes ensayístico y poéticos dentro del ámbito narrativo, manejo libre del tiempo y del espacio, intelectualismo lúdico, y humorístico.

El gran aporte de Hernández a la literatura mexicana no ha sido señalado con claridad por la crítica en la historia literaria, no ha bastado calificarlo de “raro”, repetir adjetivos como “sutil”, “ingenioso”, “aérea”, para referirse a su escritura, o establecer paralelismos con otros originales natos como los sudamericanos Felisberto Hernández y Macedonio Fernández. De este modo, se desatendió el

³ Es gracias a la teoría de la recepción, que puede darse este análisis. Hadatty, p. 94.

aspecto profundo de su obra,⁴ sin embargo, en años posteriores ésta no ha sido olvidada por completo aunque tampoco apreciada y estudiada en su justo valor.⁵

Hernández es estricto contemporáneo del grupo de poetas de la revista *Contemporáneos*, sin duda, la más seria, moderna e influyente de las revistas de la época. Salvador Novo y Gilberto Owen, son al igual que Hernández, de 1904; Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia nacieron sólo un año antes. Sin embargo aunque llegó a conocerlos no perteneció a su grupo, ni participó de sus empeños.

El protagonismo semioculto, modesto, de Hernández en la literatura mexicana, vendrá más tarde, a partir de 1942 con su participación en *América*, desde entonces se dedicó de lleno a las labores literarias. En dicha revista, Hernández publicó fragmentos poemas, cuentos, notas, comentarios, poemas, así como diversos prólogos a nuevos libros de poetas y narradores y su amistad con numerosos escritores mexicanos y latinoamericanos impulsó la carrera de jóvenes escritores que en las décadas siguientes habían de ser los más renombrados.⁶ Cultivó la poesía, la novela, el cuento, el ensayo y crítica, aunque es en la narrativa donde se encuentra lo más significativo de su obra.

⁴ “Es común leer o escuchar la exaltación de Efrén Hernández como figura decisiva en la narrativa mexicana. La hemerografía sobre Hernández es amplia pero insustancial. Los elogios abundan pero la ausencia de auténticas evaluaciones críticas impresiona. Intuiciones que no se transforman en certidumbres. El recuerdo de su pequeña persona y la volatilidad de su escritura parecen haber rodeado a la isla-Hernández de una engañosa pero efectiva bruma de protección. La expedición a su isla es una aventura en tierra virgen para la crítica”. Christopher Domínguez Michael. “Ágrafos, sonámbulos y bohemios”, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, V. I, FCE., México, 1991, pp. 558-563.

⁵ Algunos estudios recientes importantes son, por ejemplo, los que ha realizado la crítica Yanna Hadatty Mora, quien analiza la obra del autor bajo un enfoque vanguardista. Y hace hincapié en que a Hernández se le encasilló como “realista y poeta romántico” e incluso negado como narrador. *Autofagia y narración. Estrategias de la representación iberoamericana de vanguardia, 1922-1935*. Madrid, Iberoamericana, 2003, p. 87.

⁶ Es el caso por ejemplo de Juan Rulfo, de quien hemos incluido en el presente trabajo un apéndice sobre la particular amistad entre ellos, que destaca la motivación que Hernández inculcó en Rulfo para seguir escribiendo.

Hernández se concentra narrativa y poéticamente en la esencia española, particularmente en la literatura española de los Siglos de Oro, mientras que sus coetáneos mexicanos (los Contemporáneos) se relacionaban con todo lo que significara la cultura francesa⁷.

El primer capítulo del presente trabajo tiene como propósito hacer hincapié en la marginalidad de un escritor y una obra que revela otros modos de mirar y de expresar la realidad de su época. Así como un enfoque a la crítica sobre su obra, y las circunstancias históricas que le rodearon, con el propósito de valorar su lugar en la literatura mexicana del siglo XX.

El segundo capítulo aborda los antecedentes y las influencias literarias en la obra del autor, con la intención de esclarecerla a la luz de las vanguardias, así como destacar las ideas filosóficas presentes en su obra.

En el tercer capítulo se realiza una aproximación analítica a la narrativa de Hernández con el propósito de identificar la particular manera de representación discursiva basada en un tipo de enunciación abismada, así como destacar en ésta el acercamiento *paratextual* a la tradición.

En el cuarto capítulo se hace una interpretación sobre las ideas del autor en su poética, partiendo de que conceptual y estéticamente también en su poesía se apega a los modelos de estilo clásico, en los cuales la intuición⁸ funge un papel

⁷ “Efrén Hernández fue calurosamente reseñado por los Contemporáneos. En 1932 recuerda Xavier Villaurrutia: ‘Salvador Novo anunció entonces la aparición de Efrén Hernández con un entusiasmo tan juvenil que lo hizo decir —usando el más violento de los procedimientos de los que pueda valerse el crítico— que las páginas de Tachas de Efrén Hernández echaban por tierra todos los libros de nuestros escritores publicados hasta aquel entonces, aun el de Salvador Novo’”. Christopher Domínguez M. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. V. I, México, FCE., 1991, p. 559.

⁸ “La estética de la intuición se configura en primer lugar como actividad teórica basada en los sentidos, en las representaciones e intuiciones que tenemos de la realidad [...] la actividad teórica no se une solamente a la

muy importante para llegar a la gnosis. Prueba de ello es que en *Entre apagados muros* aparecen referencias, ya sea directas o indirectas de Fray Luis de León, de Santa Teresa de Jesús, de San Juan de la Cruz, tales modelos representativos de la métrica tradicional significaron en su obra, defender la propiedad de la lengua española, alejada de toda expresión vulgar,⁹ así como recrear en pleno siglo XX el tema predilecto de la poesía mística: la unión mística con Dios.

Por último se han agregado al presente trabajo tres apéndices, que incluyen: la transcripción de una grabación realizada en el Palacio de Bellas Artes, en homenaje al autor, en la que participaron: Emmanuel Carballo (crítico de la obra de Hernández), Dolores Castro (compañera y amiga de Hernández en las tertulias que realizaba con el grupo *Ocho poetas mexicanos*) y Agustín Monsreal (quien mantenía una columna en el periódico *Excelsior*, curiosamente llamada *Tachas*). Se presenta también, una entrevista realizada a Andrés Henestrosa (en sus cien años de vida) que consideramos de interés porque conoció y compartió con el autor algunas experiencias que dan cuenta de la personalidad y el pensamiento de Efrén Hernández. Un tercer apéndice integra la recopilación de algunos fragmentos en la voz de Juan Rulfo que dan cuenta de la situación marginal respecto al ambiente literario de la época en la que se encontraba Hernández, así como en el entendido de que Hernández fue para Rulfo, un Maestro y un guía literario.

intuición (ámbito estético) sino que participa del elemento racional apuntando a la esfera universal”, Benedetto Croce. *Breviario de estética*. Tr. José Sánchez Rojas, Madrid, Espasa Calpe, 1912, p. 40.

⁹ Hernández, como se sabe, no fue el único que siguió este camino pues sus contemporáneos Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Jorge Cuesta, hicieron lo mismo.

CAPÍTULO I. EN TORNO DE LA VIDA Y OBRA DE EFRÉN HERNÁNDEZ

1.1 Vida

En la ficha biográfica que el mismo Efrén Hernández (1904-1958) escribe sobre su vida y obra, percibimos al hombre tras la escritura que, a la muerte de su padre, tuvo que hacer frente a todas las circunstancias adversas que se presentaron cuando él era aún muy joven. Así, se vio en la necesidad de volverse autodidacta y trabajar en diversos oficios para ayudar al sostenimiento de su familia, quienes entonces vivían en León Guanajuato:

Yo entonces tenía catorce, y quedé a afrontar la vida bajo mi cuenta y riesgo desde entonces. Así se explica que haya ido y venido tanto en tantas direcciones, sin atinar ninguna. Primero fui aprendiz de botica, después mozo del mismo juzgado en que mi padre había sido juez, y en lo que sigue, y por el orden mismo en que lo apunto: aprendiz de zapatero, aprendiz de platero, dependiente en una tienda de ropa, etc. Y mientras tanto fui pagando materias de preparatoria, aprovechando que allá en León admitían que uno estudiara en su casa a la hora que pudiera, y luego solicitara examen a título de suficiencia.¹⁰

Tras sus propios aciertos y desaciertos es en 1925 cuando Efrén Hernández llega a la Ciudad de México a inscribirse en la Facultad de Derecho, pero que más tarde dejaría por haberle parecido “vacío y sin meollo de sustancia verdadera lo que ahí se aprende”.¹¹ Este hecho es significativo pues haber renunciado a lo institucional, por lo tanto, a la imposición, muestra ya desde ese momento una rebeldía que poco a poco se iría conociendo en su obra.

¹⁰ Efrén Hernández. “Ficha biográfica”, en *Obras. Poesía/Novela/Cuentos*. Nota preliminar de Alí Chumacero. Bibliografía de Efrén Hernández por Luis Mario Schneider. México, Letras Mexicanas, F.C.E., 1987, p. 3.

¹¹ *Ibíd.*, p. 3.

Tal personalidad cobra mayor complejidad cuando nos percatamos de que además de dedicarse a hacer trabajos artesanales, se desempeñó como empleado en el Departamento de Prensa y Publicidad de la Secretaría de Comunicaciones; en los talleres de dibujo del Departamento de Tránsito de la Secretaría de Gobernación; y en la Secretaría de Educación Pública. Y que instaló dos librerías, una en la calle de Guatemala y otra en Justo Sierra.¹²

Su colaboración en distintas revistas literarias de México amplía tal diversidad, algunas de estas publicaciones fueron: *América. Revista Antológica*¹³, *Fábula*,¹⁴ *Taller Poético*,¹⁵ *Taller*, *La República*,¹⁶ *Letras de México*, *Voces*, *Romance*, *Tiras de colores*, *Umbral*, *Exposición*, *Trento*, *Alcancía*, *Futuro*, *El popular*, *El libro y el pueblo*, *Novedades*, *Universidad*, entre otras,¹⁷ que nos habla de que su incursión al mundo literario no fue del todo marginal.

Algunos de sus contemporáneos tratando de definir a Efrén Hernández, sólo se quedan en la superficialidad:

¹² María Teresa Bosque Lastra. *Tesis de maestría. La obra de Efrén Hernández*, México, Universidad Iberoamericana, 1963, p. 6.

¹³ *América. Revista Antológica*. Dirigida por Marco Antonio Millán y Efrén Hernández a partir del número trece de dicha revista, fechada el agosto de 1942. *Las revistas literarias de México* (segunda serie). México, INBA, 1964, p. 113.

¹⁴ *Fábula*, editada por Javier N. Lira en su famosa imprenta "La Caprichosa". *Revistas literarias de México*. (segunda serie) México, INBA, 1964, p.60.

¹⁵ *Taller poético* 1936-1938, fue un experimento fructuoso por difundir la poesía mexicana contemporánea. En sus cuatro números aparecieron trabajos de Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Carlos Pellicer, Jorge Cuesta, Efraín Huerta y otros. La dirección estuvo a cargo de Rafael Solana. *Poesía*, por su parte, fue una revista mensual que sólo circuló tres números. Fue dirigida por Neftalí Beltrán. Escribieron en ella poesía y ensayo literario la mayoría de los intelectuales que colaboraron en *Taller poético*.

¹⁶ *La República* (1949-1956), órgano del Partido Revolucionario Institucional. Dirigida por Moisés Ochoa Campos en la época en que era secretario general del partido José López Bermúdez. Franco Bagnouls. *Efrén Hernández. Bosquejos*. México, UNAM, p. 9.

¹⁷ "Letras de México (1937-1947), revista que representa, en los años cuarentas, la opción plurivalente donde participan autores, no sólo de diversas, sino aun de encontradas facciones ideológicas. Bajo la dirección de Octavio G. Barreda, esta revista proyecta a lo largo de sus diez años de existencia un vasto panorama de las letras y las artes en general, no sólo en México, sino en el mundo". Franco Bagnouls, *Ibid.*, p. 8.

la modestia de Efrén era, podría decirse, activista. Hacía todos los días grandes y sinceros esfuerzos por pasar inadvertido. [...] Porque, Efrén Hernández, pequeño hombrecito, era orgulloso, satánicamente modesto en su inconfesado propósito de deslumbrar. [...] Antes lo llamé “duende”, quizá no incurro en exageraciones si me refiero a él como “ángel”.¹⁸

El retrato que nos ha entregado Octavio Paz sobre Efrén Hernández describiéndolo como ‘roedor asustado’, ‘falsamente modesto’ y ‘adedrede opaco’, entre otros, no difiere tanto de la de Octavio Novaro, pues tales adjetivos parecen desdeñar su personalidad:

Efrén Hernández asomaba entre los papeles y libros de su enorme escritorio una sonriente cara de roedor asustado. Detrás de los espejuelos acechaban unos ojos vivos, irónicos. Vestía como un escribiente de notaría. Tenía una vocecita que de pronto se volvía aguda y metálica, como el chirrido de un tren de juguete al dar la vuelta en una curva. Era el personaje de sus cuentos: inteligente, tímido, reticente, perdido en circunloquios que desembocaban en paradojas, falsamente modesto, extravagante y, más que distraído, abstraído, girando en torno a una evidencia escondida pero cuya apariencia era inminente. Novo era brillante adrede; Hernández, también adrede opaco.¹⁹

Para Manuel Lerín “su personal inclinación”, “germinar en tierra tan fecunda” aparentan ser la causa de que su obra no fuera tomada en cuenta, pues “en tierra tan fecunda” parece hacer referencia a los Estridentistas, a los Colonialistas y a los Contemporáneos, que entonces estaban en boga, lo cual nos hace pensar que dichas afirmaciones se tratan más de defectos que de virtudes:

¹⁸ Octavio Novaro: “Presencia de Efrén Hernández (Efrén y la inmodestia)”. *Novedades, México en la Cultura*, México, 28 de enero, 1963, p. 7.

¹⁹ Octavio Paz. *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*. México, FCE., 1993, p. 81.

en la soledad que circunda su obra, no por ser desolada sino por germinar en tierra tan fecunda: personal inclinación a la que debe, en parte, sus frutos literarios. De ahí seguramente, su satisfacción por lo metódico, la propensión a la trascendencia, como también su afán por cavilar.²⁰

Y curiosamente, en lo que resulta ser un anónimo, la figura de Efrén Hernández cobra mayor valor y acierto:

Efrén Hernández es una de las personas más interesantes que usted pueda conocer. Si se fuera a definir su espíritu, se le clasificaría como apolíneo puro. Y su inteligencia sorprende siempre, incalculablemente inquieta y profunda, al mismo tiempo que serena y diáfana, de verdadera calidad clásica... Este es Efrén Hernández, cuya vida es un ejercicio constante de humildad, de poesía, de menuda santidad radiante.²¹

Para Millán, su amigo, “eso caracteriza a Efrén: la dificultad para caracterizarlo. Él mismo se pinta en casi todos sus escritos con una fuerte vida interior que los demás no comprenden”.²²

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.²³

La singular personalidad de un escritor que imagina inmerso en lo real, que se desdice de la realidad para cohabitar en la escritura, en la propia, podemos conocerla y valorarla con mayor confianza en su obra, que en muchos sentidos, trasciende la superficialidad y la inmediatez de la crítica sobre su persona.

²⁰ Manuel Lerín “Literatura en Efrén Hernández” *América*, México, 31 de diciembre de 1944, p. 24.

²¹ Anónimo. “De la República de los mexicanos” *Presente*, México, enero 12, 1946, p. 3.

²² Marco Antonio Millán. *La invención de sí mismo*. Ed. Cit., p. 76.

²³ Efrén Hernández, *Ibíd.*, p. 166.

1.2 Obra

En 1965 el Fondo de Cultura Económica reunió las *Obras*²⁴ de Efrén Hernández; este volumen contiene su poesía, sus narraciones, así como una “Nota preliminar” escrita por Alí Chumacero, y una amplia bibliografía sobre su crítica literaria enlistada por Luis Mario Schneider. Además tiene una ficha biográfica del autor con fecha de 1955.

En 2007 nuevamente el Fondo de Cultura Económica reúne la obra completa en dos tomos, bajo la edición y prólogo de Alejandro Toledo.²⁵ El tomo I contiene la Ficha biográfica por Efrén Hernández, Poesía (*Entre apagados muros y Otros poemas*). Cuento, en donde se incluyen los ya publicados en *Obras*, y un catorceavo cuento “hallado en los archivos de Martín y Valentina Hernández Ponzanelli, titulado ‘Animalita’ con una versión completa lineal y otra, divagante, apenas bosquejada”.²⁶ Incluye también en el apartado de Novela una obra hasta entonces inédita, llamada ‘Autos’:

prácticamente definida (acaso le faltaba una última pasada en limpio), como un ejercicio narrativo que parece emular a un equilibrista: lo sostiene la búsqueda de sí mismo emprendida por el personaje, en una escritura que mira siempre a los abismos.²⁷

²⁴ Efrén Hernández. *Obras completas I. Poesía/Cuento/novela*. FCE., primera edición 1965, primera reimpresión 1987. México, 1987.

²⁵ El Tomo I se publicó en el 2007, sin embargo hasta la realización del presente trabajo no se ha publicado el Tomo II que complementa la obra del autor. Aunque en la revista *La tempestad* ya se han publicado algunos fragmentos inéditos “de ánimo ensayístico y copiados de manuscritos encontrados en una caja y escritos presumiblemente en la última etapa de la vida del escritor” éstos fueron proporcionados por Alejandro Toledo y estarán incluidos en el segundo Tomo. *La Tempestad. Mexicanos radicales. La vanguardia artística de una revolución. Astillas*. Volumen 11, Núm. 70, Enero-febrero 2010, p. 90.

²⁶ Toledo, *Ibíd.*, p.17

²⁷ *Ibíd.*

En este mismo tomo, Alejandro Toledo presenta un adelanto de un artículo que estará incluido en el Tomo II, titulado “Dos líneas sobre el cuento”. Para Hernández “cada quien es su cuento” y sólo algunos poseen la capacidad de escuchar a ese cuento interior que todos llevamos dentro:

El mundo es un fantástico gran cuento incomparablemente encantado y encantador.

Igualito a nosotros.

(No se tome a lisonja.)

Cada quien es un mundo.

Cada quien es su mundo.

Cada quien es su cuento.

Y el que no quiera oírlo será un cuento rete malo.

Será un cuento sin nada.

Será un mundo vacío.

Será un cuento sin cuento.²⁸

La crítica Hadatty Mora refiere que la primera etapa narrativa de la Obra de Hernández comprende el periodo que va de 1928 a 1941. “Tachas” y “Unos cuantos tomates en una repisita” datan de 1928. “Santa Teresa”, “Un escritor muy bien agradecido” “El señor de palo” y “Un clavito en el aire”, contenidos en *El señor de palo* son del año 1932. En la edición *Cuentos*, de 1941 están incluidos “Tachas”, “El señor de palo”, “Sobre causa de títeres”, “Incompañía”, “Unos cuantos tomates en una repisita” y “Una historia sin brillo”.²⁹

La segunda etapa correspondería al periodo que va 1942 a 1957, que incluye su obra poética *Entre apagados muros* (1943) y *Otros poemas*,³⁰ además de las novelas *Cerrazón sobre Nicomaco* (1946) y *La paloma, el sótano y la torre*

²⁸ Toledo, *Ibíd.*, p. 18

²⁹ Yanna Hadatty Mora. *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*. México, UNAM, 2009, p.81.

³⁰ “En la edición de 1965 al parecer estaban todos, y no se ha hallado nada suelto”. Toledo. *Ibíd.*, p.17

(1949)³¹ y un fragmento de *Abarca*; además de la pieza de teatro, titulada *Casi sin rozar el mundo*, “un fragmento de la cual se publicó en la revista *América* en 1956”.³² Luego de ésta seguirá el libreto cinematográfico de 1957 *Dicha y desdichas de Nicocles Méndez*, posiblemente realizado en colaboración con Marco Antonio Millán, Rosario Castellanos y Dolores Castro, aparecido en la revista *América*, en el número 65.³³ Además, dos fragmentos que corresponden a una obra dramática llamados ‘Adanijob’ y ‘Cederano’. Más un libro de ‘ideas y definiciones’ del que “aparecieron visos y avisos bajo el título genérico de *Manejo de aventuras*, reconstruido al escarbar en los papeles del escritor.”³⁴

En lo que respecta a la prosa crítica, ésta fue reunida por la Universidad Nacional Autónoma de México en 1995, con el nombre de *Efrén Hernández. Bosquejos* en edición de Lourdes Franco Bagnouls.³⁵

Aunque gran parte de la obra literaria de Efrén Hernández se publicó en la revista *América* —dirigida primero por Roberto Guzmán Araujo con el subtítulo de *Tribuna de la democracia*, y luego por Marco Antonio Millán como *América. Revista Antológica*—,³⁶ en 1955 aparece en *Ábside* su obra lírica: ‘Un día señalado con luz...’ ‘Sueño que sueña que se hunde...’ y ‘Al ángel del sueño’” En algunas

³¹ Respecto a esta novela Marco Antonio Millán recuerda que: “*La paloma*... era el primer tomo de una serie de novelas que no llegó a concluir. Al parecer la serie no tendría un tema central: el tema serían los personajes mismos. Me contó alguna vez que el segundo libro iba a versar casi exclusivamente sobre los celos, sin tomar una actitud moralizante sino reconociendo sus más intangibles síntomas en el transcurrir de los protagonistas. Con tales premisas no es difícil imaginar que toda la serie también habría sido incomprendida” Marco Antonio Millán. *La invención de sí mismo*. México, CONACULTA, 2009, p. 79.

³² Toledo, *Ibíd.*, p.17.

³³ “Escrito para el comediante Mario Moreno *Cantinflas*, y registrado por Hernández como propio”. Toledo, *Ibíd.*

³⁴ *Ibíd.*

³⁵ Cabe señalar que en el año 2002 la Universidad Nacional Autónoma de México publicó en la edición de Confabuladores, *Tachas y otros cuentos*, con prólogo de Ana García Bergua.

³⁶ María Teresa Bosque Lastra., p. 16.

ocasiones, sus obras aparecen en *América* bajo el seudónimo de Till-Ealling.³⁷ Hacia 1942 Marco Antonio Millán³⁸ fungió como director de la revista y Efrén Hernández como subdirector, por ello hemos querido enlistar sus publicaciones en dicha revista. Tal publicación tuvo la fortuna de editar gran parte de la obra de Juan Rulfo, así como de impulsar el trabajo de Dolores Castro, Rosario Castellanos, Margarita Michelena, Emilio Carballido, Ramón Mendoza Montes, Sergio Magaña, Miguel Guardia, Luisa Josefina Hernández y Jorge Ferretis, entre otros.

En opinión de Octavio Novaro, *América* “ha sido una de las más importantes publicaciones de literatura que circulan en nuestro Continente y, en rigor, la única sólidamente orientada y hecha profesionalmente que ha nacido en México”.³⁹

Para Franco Bagnouls, *América* se inscribe en “la reflexión colectiva sobre el sentido de la mexicanidad que tuvo lugar a mediados del siglo pasado. Tenía más que ver con la búsqueda de identidad que con la expresión de un matiz folclórico”.⁴⁰

³⁷ *Till Ealling* “fue otro de los seudónimos, nombre que según una tesis doctoral, curiosamente publicada por la Universidad de Minnesota, proviene del tono insolente que siempre caracterizó a Efrén Hernández, quien encontró en el humorista alemán Till Eulenspiegel una representación perfecta. Sin embargo, una traducción aproximada del sonido en lengua inglesa de tal mote al español podría significar “hasta sanarse”. Francisco Rosas. “El sueño de la mente acósmica” en *Dos escritores secretos. Ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario*. Ed, Cit. pp. 122-123.

³⁸ Marco Antonio Millán recuerda al respecto: “Vine, pues, y bajo mi cuidado apareció el número trece en agosto de 1942, sin mayor variación de la apariencia ni del contenido, salvo la de ser dedicado un poco más de espacio a la producción literaria, con cierta merma del material político. Por ella conservé sólo el primer título, *América*; se me ocurrió el presuntuoso subtítulo de la ‘Revista Antológica’ [...] Me sentí en lo mío. La sostuve hasta el número ochenta, a brincos y cambios de régimen presidencial, contra viento y marea. [...] Desde nuestro encuentro en San Ildefonso pedí a Efrén que colaborara en *América*. Él se rehusaba, no quería comprometerse con una publicación semioficial. Por fin lo convencí, pero firmó sus primeras colaboraciones con el seudónimo de *Till Ealing*. Después, cuando ya utilizaba su nombre, aceptó ser el subdirector de la revista”. Marco Antonio Millán. *La invención de sí mismo*. Ed. Cit. pp. 49.

³⁹ Octavio Novaro. “Presencia de Efrén Hernández”, *Novedades, México en la cultura*. México, 28 de enero, 1963, pp. 17-17.

⁴⁰ María de Lourdes Franco Bagnouls. p. 11.

A continuación se muestra en orden cronológico de publicación la obra de Efrén Hernández, aparecida en dicha revista⁴¹. Los fragmentos de novelas señalados, corresponden a la novela *La paloma, el sótano y la torre*.⁴²

Año	Número de la Revista	Obra
1942	13	“A rastras por el suelo”, fragmento de novela.
	16	“Fueron y vinieron horas”, fragmento de novela.
	17	“Tal vez no miro bien”, poema.
1943	19	“Semblanza idealizada”, fragmento de novela.
	21	“Sobre lo humano en la poesía”. Ensayo que alude a la poesía de Roberto Guzmán Araujo, quien se desdice de los movimientos vanguardistas.
1944	25	“Una espina de muerte y gemido” y “Recogido en la cuenca de mi hondura”, poemas.
1945	38	“Un clavito en el aire”, cuento.
	45	<i>Cerrazón sobre Nicomaco, ficción harto doliente</i> , novela.
1946	50	“Versos de una especie hoy no muy bien vista”, poema.
	51	“Crisis y cristalización”, fragmento de novela.
1947	54	“Sueño que sueña que se hunde”, poema.
	55	“Acto de fe”, poema.
1948	56	“Trabajos de amor perdido”, cuento. “Notas sobre Rodolfo Usigli y Guadalupe Amor”, crítica.
	57	“Manejo de aventuras”, ensayo. “Estampa en movimiento”, semblanza. “Unas cuantas palabras sobre Bustamante”, crítica.
	58	“José Julio, o de la autenticidad”, crítica. Valora la obra del dibujante, haciendo alusión a su originalidad alejada de las modas vanguardistas.
1949	59	“Abarca”, fragmento de novela. “Autos”, ejercicio narrativo.
	60	“Sumarísimo extracto de una definición”, poesía. “Consumación”, poesía.
	61	“Notas a Gorostiza y a J. Gómez Robledo”, crítica. En la que hace un reclamo a la poca difusión de las obras de estos autores.
1950	62	“Un día señalado con luz”, poesía.
	63	“Sobre J. L. Bermúdez y su Canto a Cuauhtémoc”, Pról. de Efrén Hernández.
	64	“Toñito entre nosotros”, estampa.
1951	65	“Dicha y desdichas de Nicocles Méndez”. Tragiburledia Cinematográfica.
	66	“Beatus ille”, poesía.
	68	“Busca y ama mi alma”, poesía.
	69	“Preguntas”, “El día que perdimos la inocencia”, poesía.
1956	70	“Casi sin rozar el mundo”. Alta comedia en tres actos y cuatro cuadros. Autocrítica y fragmentos.

⁴¹ Debido al título que justifica este trabajo, no se ha incluido aquí el trabajo ensayístico del autor.

⁴² María Teresa Bosque Lastra. Ed. Cit., pp. 15-18.

Efrén Hernández también escribió algunas cartas, publicadas en la revista *Letras de México* como: 'Carta a Alfredo Maillfert'⁴³ y 'Carta a Enrique Guerrero'.⁴⁴ Como hemos enfatizado, es a partir de 1942, con su incursión *América* que Hernández se da a conocer dentro de los ámbitos literarios, y aunque su protagonismo en dicha revista fue modesta, su obra reafirma su personalidad como un imaginativo puro, que fue creando cada vez más conciencia de lo que significaba la actividad creadora; donde fue problematizando la relación del imaginador con lo real y su imaginación. Tal situación para la crítica de su época fue soslayada casi en su totalidad, mientras que para la crítica reciente, su obra, tiende a ocupar un lugar importante en la literatura, como se verá a continuación.

1.3 Ante la crítica

En muchos sentidos, los años veinte representaron para México la disolución definitiva de las prácticas vigentes durante el porfiriato y un paso decisivo hacia la consolidación de un sistema político cuya vigencia culminaría 70 años después.⁴⁵ De este modo, Inestabilidad y grandes cambios marcaron la tercera década del siglo XX en México. Bajo este ambiente ensombrecido por las imposiciones políticas y sociales, surge en el ámbito de lo literario el cuento "Tachas" de Efrén Hernández (1928). Su incursión transcurre paralela a los movimientos culturales y literarios de los *Colonialistas*, los *Estridentistas* y el grupo llamado *Los*

⁴³ "Carta a Alfredo Maillfert", en: *Letras de México*, vol. I, núm. 19 (16 noviembre, 1937), p. 3.

⁴⁴ "Carta a Enrique Guerrero. *Herido tránsito*", en: *Letras de México*, año 1, vol. I, núm. 21 (16 diciembre, 1937), p. 6.

⁴⁵ José Valadés. *El porfiriato: Historia de un régimen*. México, UNAM, 1999, p. 50.

Contemporáneos. Y aunque Hernández no fue incluido por la crítica como parte de estos grupos, colaboró con un conjunto de amigos que leían, escribían poesía, discutían y criticaban sus obras entre sí rigurosamente, se trataba del grupo llamado 'Los ocho', ellos eran: Alejandro Avilés (1914-1999), Roberto Cabral del Hoyo (1914-1999), Dolores Castro (1923), Honorato García Mogalau (1898-1974), Rosario Castellanos (1925-1974), Octavio Novaro (1910-1980) y Javier Peñalosa (1920-1977),⁴⁶ y por supuesto Efrén Hernández (1904-1958). Respecto al nombre de tal agrupación Alejandro Avilés cuenta que el nombre trascendió en 1955 “cuando el gran humanista Alfonso Méndez Plancarte publicó en ‘Abside’, una breve selección de nuestros poemas con el título de *Ocho poetas mexicanos*, dicha antología tenía un epígrafe de la poeta Dolores Castro que definía la esencia del grupo de la siguiente manera: Cada uno su lengua, todos en una llama...”.⁴⁷

Y aunque en realidad no compartían una misma estética, algunos se expresaron a través del verso libre, sólo

“Cabral del Hoyo, prefirió la ‘dulce cárcel’ del soneto. Asimismo, en la mayoría está presente la reflexión sobre la palabra; marca, a fin de cuentas, de una cierta modernidad y de una conciencia del lenguaje como instrumento de expresión”, afirma Benjamín Barajas.⁴⁸

Para Dolores Castro, fue la amistad y la poesía lo que los mantuvo unidos:

⁴⁶ Mercedes Arizpe, Luz Elena Zamudio y Margarita Tapia A. “Entrevista con Dolores Castro” en: *Rosario Castellanos. De Comitán a Jerusalén*. México, CONACULTA. Tecnológico de Monterrey, 2006, p.143.

⁴⁷ *Ibíd.*

⁴⁸ *Ibíd.*, pp. 143-144.

Yo creo que el grupo de 'los ocho' era un poco como su taller Diana Morán, nos reuníamos en torno a la poesía, una pasión que los ocho compartíamos y nos retroalimentábamos: en nuestras reuniones semanales hablábamos de lo que habíamos leído, discutíamos, se presentaban nuevos textos y los criticábamos fuertemente.⁴⁹

Aunque Hernández no formó parte de los reconocidos grupos literarios, Christopher Domínguez considera que la obra de Hernández recibe parte de la esencia de éstos, pues “absorbe tanto las intuiciones intelectuales del *Ateneo* como la prosa lírica de *Los Contemporáneos*”.⁵⁰ Aunque la mirada de Hernández siempre estuvo dirigida a los escritores españoles de los Siglos de Oro.

Las relaciones que se establecen entre los diversos grupos literarios, directa o indirectamente manifiestan las coincidencias ideológicas que, como trasfondo, sustentan dichas convergencias. Por ello, valga también mencionar a los *Colonialistas* puesto que coinciden con la propuesta de Hernández en tanto que también ellos postulan una visión subjetiva de la realidad llevada hasta la ficción, lograda mediante la introspección y el ensimismamiento, aunque el concepto de la representación narrativa es diferente en ambos:

Cuando 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*

⁴⁹ *Ibíd.*, p.144.

⁵⁰ Christopher Domínguez M. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. México, FCE., 1991, p. 9.

*sentidos: viaje hacia el lenguaje y la imaginación, proyecto de escritura arcaizante cuya paradoja es su modernidad.*⁵¹

En palabras de José Luis Martínez: “[los *Colonialistas*] pueden explicarse como un movimiento de huida hacia el pasado, determinado por la angustia de la Revolución [...] el género ofrece un caso ejemplar de apego a los moldes de la historia literaria [...] contribuyó al enriquecimiento de nuestra lengua y a la difusión y comprensión de un pasado que es parte integrante de nuestra nacionalidad”.⁵²

En los años inmediatos al término de la Revolución irrumpe el Estridentismo; éste “constituye en México una subversión radical de cánones artísticos establecidos, cuyos pronunciamientos y propensión al escándalo polarizaron al lector de la época, y que sin duda representaron un impulso vanguardista de aquellos años en la literatura mexicana”.⁵³ Este movimiento se inicia en diciembre de 1921, con la publicación de la hoja volante *Actual No. 1*, redactada y formada por Manuel Maples Arce, en la cual se pueden distinguir numerosas influencias, como el Futurismo (Marinetti), el Unanimismo, el Dadaísmo, el Creacionismo (Huidobro) y el Ultraísmo. Su objetivo principal era “fundir la vanguardia poética con la ideología radical, ir más allá de la Revolución Mexicana desde una perspectiva permanentemente revolucionaria e iconoclasta bajo los *slogans* de 1921: ‘Muera el cura Hidalgo’, ‘Abajo San Rafael’.⁵⁴ Tal movimiento lo integraban: Manuel Maples Arce, Arqueles Vela, Salvador Gallardo, Germán List Arzubide, Luis Marín Loya, Febronio Ortega, Miguel Aguillón Guzmán, Gastón Dinner, Francisco Orozco

⁵¹ Christopher Domínguez Michael. Ed. Cit. p.15. Las cursivas son nuestras.

⁵² José Luis Martínez. *Literatura mexicana Siglo XX: 1910-1949*. CONACULTA, México, 1990, p. 32.

⁵³ Hugo J. Verani. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México, FCE, Tierra firme, 1986, p. 14.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 251.

Muñoz; los músicos Manuel M. Ponce, Silvestre Revueltas, y el grupo de pintores que colaboraban estrechamente con el movimiento: Diego Rivera, Leopoldo Méndez, Germán Cueto, Ramón Alba de la Canal, Jean Charlot y Fermín Revueltas.⁵⁵

Para John Brushwood, existe un vínculo entre la literatura de Efrén Hernández y el Estridentismo, en particular con Arqueles Vela y su obra *La señorita etcétera*, en cuanto a lo relacionado con el manejo del absurdo. Aunque para Hernández este movimiento le resultaba ser una ‘cosa rara’:

Cuando tenía yo unos veintitrés años —a fines del movimiento Estridentista, que no me entusiasmó y me sonó a cosa rara simplemente— conocí a los Contemporáneos.⁵⁶

Hacia fines de la década de los veinte surge en México otro grupo de escritores cuyos objetivos son esencialmente literarios, ellos fueron *Los Contemporáneos* (1920-1932). Se designó con este nombre “al grupo de escritores más representativo y valioso de la vanguardia mexicana. Es también el título de la más importante revista que los reunió, y cuyos cuarenta y tres números aparecieron de junio de 1928 a diciembre de 1931”.⁵⁷

Tomaremos en cuenta la clasificación que de *Los Contemporáneos* hace Rodríguez Chicharro quien nos dice que estaba integrado por un primer grupo formado por Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González

⁵⁵ Ellos eran “en rigor, los clientes asiduos del café de nadie”, afirma Schneider. *El Estridentismo. La vanguardia literaria en México*. Selección de textos e introducción de Luis Mario Schneider. México, UNAM, 1999, p. XVI.

⁵⁶ Alejandro Avilés, “Efrén Hernández: el hombre”, “Revista de la Semana”, Supl. Cultural de *El Universal* (nov., 16), pp. 17-23. p. 3

⁵⁷ César Rodríguez Chicharro. *Estudios de literatura mexicana*. México, UNAM, 1995, p. 119.

Rojo y José Gorostiza; un segundo grupo por Xavier Villaurrutia y Salvador Novo; y un tercero por Jorge Cuesta y Gilberto Owen.⁵⁸

En palabras de María del Carmen Millán:

la obra de los Contemporáneos (1928-1931) es más importante por la personalidad de sus miembros, por la obra individual y colectiva que dejaron, por el interés que despertaron hacia todas las literaturas, especialmente la francesa, por la conciencia que tuvieron de las responsabilidades del escritor y la necesidad de extremar el rigor en su formación intelectual. La misión de este grupo fue, según Villaurrutia, la de poner a México en circulación con lo universal.⁵⁹

Para Luis Mario Schneider los Contemporáneos “se aclimataban en la cultura de la continuidad; lejos de ellos decapitar la historia, dar un machetazo a la tradición. Más aún: enjuiciarla y reconocerse en ella implicaba para el grupo una autoafirmación y a la vez era un índice que los reconocía en sus aportes y en sus logros”.⁶⁰

De modo que este grupo surgido a finales de los veinte y cuya finalidad era específicamente literaria, se consolidó en sus ideales estéticos y en el deseo de incorporar la tradición moderna, continuando el camino iniciado por los modernistas y seguido por los escritores del Ateneo. Aunque la literatura de los Contemporáneos fue esencialmente poética, la obra de Hernández (narrativa) fue eclipsada por éstos:

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 120.

⁵⁹ María del Carmen Millán. *Literatura Mexicana*. Ed. Cit., p. 295

⁶⁰ Luis Mario Schneider. “Los Contemporáneos: la vanguardia desmentida”. *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. Editores Rafael Olea Franco y Anthony Stanton. México, El Colegio de México, 1994, p. 18.

es indudable que muchas de las narraciones y poesías de los Contemporáneos podrían considerarse incluidas dentro de la técnica vanguardista. La utilización de objetos mecánicos; la recurrencia de imágenes, comparaciones y metáforas; los hallazgos inauditos, desconcertantes; el vértigo rítmico; el empleo colorístico; la captación sensorial; la supresión de nexos y puntuaciones gramaticales; la luminosidad o el claroscuro ambiental; la sonoridad plástica que indudablemente entornan las pistas primordiales del vanguardismo: todos estos recursos fueron empleados por los Contemporáneos.⁶¹

Siguiendo a los Contemporáneos, John Brushwood piensa que sí existe un vínculo entre Hernández y los cuentistas/novelistas del grupo de los Contemporáneos, pero que mantiene una mayor aproximación con la narrativa estridentista, lo cual pareciera que necesariamente la escritura de Hernández tuviera que estar relacionada con sus contemporáneos y sus ideales estéticos:

... y los hay, incuestionablemente. Es más, en este caso uno piensa también en la narrativa estridentista, en Xavier Icaza y Arqueles Vela, no solamente por las cualidades ya señaladas, sino por la importancia de lo absurdo y por algunas referencias al *brave new world* de la tecnología.[...] “Tachas” y “El señor de palo” pertenecen a los años 1928-1934. En su primer cuento, que fue publicado en plena época vanguardista, Hernández “desarrolla una experiencia definitivamente anti-tradicional; leyendo “Tachas” se nota no solamente la poca acción, tan característica de la novela de vanguardia, sino también la “descaracterización”. La voz incorpórea del maestro nos ofrece la pregunta operativa, nada más. El mismo narrador subsiste principalmente mediante sus divagaciones, medio sensible al mundo exterior y casi flotando al margen de la realidad.⁶²

⁶¹ Luis Mario Schneider. Ed. Cit., p. 20.

⁶² John S. Brushwood. Ed. Cit., p. 90.

A diferencia de los Contemporáneos, Efrén Hernández, fue sobre todo un narrador, y sus ficciones participan de tales recursos vanguardistas tampoco lo ayudaban mucho pues para la época significaba, al parecer, más un defecto que una cualidad,⁶³ pues el mismo Hernández destaca que se decía “que sus obras versaban sobre naderías”.

Sin embargo, y bajo una mayor distancia, la escritura de Hernández trasciende la de sus contemporáneos en tanto:

Hernández demuestra que hay otro camino alternativo para la práctica de la literatura que [...] no pasa por redes apabullantes de metáforas como las que habían exhibido los Estridentistas o el grupo de los *Contemporáneos*; demostraba simplemente que hay una forma de escribir que puede arrancar de un pretexto, pero en la que el narrador, a su vez, a través de la divagación, puede ejercitar las artes de la escritura y los misterios de la técnica.⁶⁴

Para Christopher Domínguez, Efrén Hernández fue un “compañero de viaje de los Contemporáneos”, sólo que éste era un narrador,

nato, profesional, para quien la divagación es una técnica narrativa más que una evocación atmosférica [...] Habrá que agregar al comentario de Villaurrutia [nos dice el crítico] que es justamente esa presencia de objetos narrativos –ausentes en la prosa de Contemporáneos- la que brinda movimiento al universo de Hernández. La estampa de Santa Teresa o el ratón son cosas o seres que ponen a funcionar una máquina de contar.⁶⁵

⁶³ Escribe Pérez Firmat: “La ficción vanguardista existe entre paréntesis. Desde su concepción el género gozó de un estatus subordinado, liminar, una ubicación parentética ampliamente documentada en la reacción hostil de muchos críticos”. *Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel. 1926-1934*. Duke University Press, Durham, 1982, p10.

⁶⁴ María del Mar Paúl Arranz. “Efrén Hernández y sus juegos literarios” en la revista *Literatura Mexicana*. México, UNAM, 1994, p. 93.

⁶⁵ Christopher Domínguez M., p. 562.

En tanto que Alí Chumacero marca la diferencia entre éste y el grupo de los contemporáneos:

Mientras sus contemporáneos buscaban con avidez el remozamiento de las letras nacionales en ejemplos provenientes de otras lenguas —particularmente la francesa— él se mantuvo apegado a la tradición castellana y, lo mismo en verso que en prosa prefirió recurrir a las grandes figuras de los siglos de oro que vivificaron sus métodos expresivos y le cedieron los moldes para verter su emoción personal y el afán de percibir insólitos matices del mundo inmediato (...) No había en sus novelas y cuentos la heroicidad que asombra, ni los gritos que ensordecen; tampoco recurrió a gruesas pinceladas para poner ante nuestros ojos personajes violentos o animados por la grandeza de sus ademanes, ni concedió a su oficio distinto destino que reflejar el espíritu de quien, aún en horas gratas a la desmesura imaginativa, sabía otorgar preeminencia a la razón (...) si algún epíteto le corresponde es el de divagador. De la brevedad de la vida a la plenitud de la alcoba, de la distracción al sueño, de ventanas a nubes, su pluma saltaba ágilmente conducida por una diversidad de ideas que desembocaban a veces en el ámbito de la incertidumbre. A partir del cuento “Tachas” y Efrén Hernández fue sobre todo un cuentista su personalidad literaria quedó definida. La inquietud que distraía su mente no lo arrastró hacia lo profético ni lo convirtió en el literato que en unas cuantas páginas resuelve la insistencia de sus dudas.⁶⁶

Para Luis Leal, Hernández va un poco más allá pues deja entrever que los cuentos de Hernández participan del expresionismo, *esencialmente psicológicos*, pues dice: “El cuento expresionista es cultivado por los continuadores de la obra de los ateneístas y los Contemporáneos. Este es un cuento que se aparta de la

⁶⁶ Alí Chumacero. *Los momentos críticos*. FCE., México, 1987, pp. 267-269.

realidad, volviendo a los temas que habían ensayado los escritores identificados con la reacción antipositivista”.⁶⁷

John Brushwood, ubicándolo en la historia literaria, nos dice que la obra de Hernández “va desde los experimentos de la época vanguardista hasta la reafirmación de las mismas tendencias en la nueva novela. Reconocemos siempre la presencia del autor que hace experimentos sin perder de vista su propio ser, el autor que proyecta una visión profunda del problema realidad/irrealidad sin perder la habilidad de burlarse de sus propios pensamientos”.⁶⁸

Emmanuel Carballo ha dicho que “el humorismo depurado, la poesía, la psicología profunda y el personalísimo manejo del idioma conceden a este escritor el título del cuentista mexicano más extraño del siglo XX”.⁶⁹

Franco Bagnouls pondera: “Hernández parece estar un paso más allá del sueño; el ejercicio de la inteligencia neoplatónica signa su poesía; la realidad es el último eslabón de la cadena”.⁷⁰

Octavio Paz nos habla de una escritura ya más concentrada en su propia estética y menos apegada a los Contemporáneos:

Su prosa, divagatoria y como escrita en una vigilia que ya el sueño comienza 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 de la precisión dramática de éste. La prosa de Hernández es una prosa de

⁶⁷ Luis Leal. *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid, Ed. Castalia, 1973, p. 10. Las cursivas son nuestras.

⁶⁸ John Brushwood. Ed. Cit. pp. 93-94.

⁶⁹ Emmanuel Carballo. Ed. Cit. pp. 57-58.

⁷⁰ Lourdes Franco Bagnouls. Ed. Cit. p. 13.

poeta, a pesar de su voluntario prosaísmo [...] Como una lechuza –ave poética y filosófica- Hernández en lo alto de su torre crepuscular, imagina sus razones y razona sus imaginaciones [...] Efrén Hernández pertenece a la cada vez menos frecuente especie de los originales. Alguna vez, citando a Chesterton, dije que los poetas originales eran, no los novedosos, sino los que descendían a los orígenes de las cosas.⁷¹

Ya perfilándola en la historia de la literatura, Christopher Domínguez considera que la escritura de Hernández es una obra de transición pues:

une dos mitades del siglo: a Alfonso Reyes y a los prosistas líricos con la lección magistral de Juan José Arreola y de Carlos Fuentes (*Los días enmascarados*). Aunque para ser más precisos, es en *Cantar de ciegos* donde existe un mayor lirismo en los juegos narrativos y un humor que contrasta simultáneamente con éstos.⁷²

Y como ha mencionado María del Carmen Millán, su obra es un legado importante ya que:

Algunos escritores posteriores han declarado los beneficios que recibieron de esta novedosa forma de crear un ambiente de irrealidad o de intrascendencia, y este constante buceo en la propia intimidad para encontrar al hombre en el camino más doloroso y estrecho.⁷³

Aunque la crítica, en rigor, ha tratado de incluir la obra de Hernández en lo que representa la cúspide de la literatura mexicana, es decir su participación en los distintos grupos literarios, no aclara en su totalidad el aporte significativo de su obra, si bien hay aciertos sobre ésta, tratar de empatarla con aquéllos significa no darle su justo valor. Quizá habría entonces que situarla, a grandes rasgos, al grupo

⁷¹ Octavio Paz. *Obras Completas. Miscelánea I. Primeros escritos*. Letras mexicanas, FCE., México, 1999, pp. 307-309.

⁷² Christopher Domínguez M., p. 562.

⁷³ María del Carmen Millán. *Antología de cuentos mexicanos V. I.*, México, Ed. Nueva Imagen, 1974, pp. 79-81.

de escritores mexicanos que tras la Revolución mexicana se sacudieron los residuos del Romanticismo y del naturalismo de la época precedente, y aún los del modernismo y se apresuraron por propia sensibilidad a colocarse en el contexto de la vanguardia.

Aunque su narrativa, sin embargo, está creada en una alusión constante a la realidad extratextual de su época, y ello pareciera una antítesis misma de la vanguardia, representa sin embargo sólo “una suerte de deícticos, que cumplen la función de establecer un *aquí y ahora*”,⁷⁴ además por la manera de representar dicha realidad difiere en todos los sentidos con el realismo. Hay en su obra acontecimientos, claramente reconocibles de la historia mexicana de esa época. De ahí el objetivo por abordar dicha problemática política y social de su época.

1.4 Perspectiva histórica

La Revolución mexicana, revolución social y política del siglo XX, inició en 1910 y terminó oficialmente con la promulgación de la Constitución de 1917. Siguiendo a Javier Garciadiego, son tres las etapas en las que este fenómeno se llevó a cabo. Tal hecho comenzó como una rebelión en contra del gobierno de Porfirio Díaz, el 20 de noviembre de 1910, que ya tenía más de treinta años en el poder. Dicho movimiento fue liderado por Francisco I. Madero que con su lema “sufragio efectivo, no reelección” cristalizó el descontento alrededor del país en contra del gobernante. Y fue el 31 de mayo del año siguiente, a bordo del buque portugués

⁷⁴ Hugo Achugar. “El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana”, en Hugo Verani (editor), *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México, UNAM/Equilibrista, 1997. p. 25.

“Ypiranga”, en Veracruz, cuando Díaz se retira al exilio en París, Francia. Esta primera fase concluye con este hecho y el triunfo de Madero en las elecciones democráticas de 1911.

La segunda fase de la Revolución comienza con el desacuerdo entre la antigua clase burguesa porfirista y Madero. Con el apoyo de los Estados Unidos y su embajador en México, Henry Lane Wilson, el presidente electo y el vicepresidente José María Pino Suárez son asesinados en 1913, y se impone el dictador Victoriano Huerta como líder del país. Después de estas dos fases la Revolución se convirtió en una revolución social con Emiliano Zapata (en el sur) y Francisco Villa (en el norte) luchando por causas sociales como una reforma agraria, justicia social, y educación. Zapata promulgó el “Plan de Ayala”, el 28 de noviembre de 1911, en el que desconoció al gobierno del presidente Francisco I. Madero, a quien acusó de traicionar las causas campesinas. En dicho plan los zapatistas llamaban a las armas para restituir la propiedad de las tierras a los campesinos.

La tercera fase es la culminación de la revolución armada con el Congreso Constituyente de México de 1917, que fue el órgano electo para redactar una nueva constitución para México, y estuvo en funciones del 1 de diciembre de 1916 al 31 de enero de 1917 y su sede fue el Gran Teatro Iturbide de la ciudad de Querétaro. El 5 de febrero de 1917 se promulgó oficialmente la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos; aún vigente, aunque con numerosas modificaciones. Tal documento garantizó reformas y derechos liberales (civiles y políticas) y sociales (reforma agraria y legislación laboral progresista). Dicha

Constitución es vista como uno de los logros más representativos de la Revolución Mexicana.⁷⁵

Además, durante el periodo de la Decena Trágica (1913) —periodo que duró poco más de diez días en el que el levantamiento de Félix Díaz y Bernardo Reyes propició, entre otras causas, que Victoriano Huerta, jefe del Ejército, traicionara a Francisco I. Madero, coludiéndose con el embajador de Estados Unidos, Henry Lane Wilson— México vivió una situación turbulenta, pues las fuerzas rebeldes estaban distribuidas en todo el territorio nacional. A la muerte de Madero, Huerta tomó el poder y tal usurpación fue apoyada por la oligarquía, que lo consideraba como una oportunidad para reestablecer el sistema de Porfirio Díaz. Tras su derrota, Huerta huyó a Europa, y murió en El Paso, Texas, años más tarde. El presidente siguiente, Venustiano Carranza, logró incluir el “Plan de Ayala” de Emiliano Zapata como parte de las demandas de la Constitución Política Mexicana. Luego de que Obregón diera muerte a Carranza, asumió el poder y demostró ser un hábil militar y político y terminó por pacificar la mayor parte del país. Fomentó también la creación de múltiples sindicatos y centrales obreras. Aunque la reelección estaba expresamente prohibida por la Constitución de 1917, Obregón consiguió hacerlo en 1928, pero fue asesinado.⁷⁶ Fue sucedido por Plutarco Elías Calles (también general), quien promovería algunas leyes anticlericales que provocarían la Guerra Cristera y fundaría el Partido Nacional Revolucionario (PNR), lo que hoy en día se conoce como Partido Revolucionario Institucional.

⁷⁵ *La Revolución Mexicana. Crónicas, documentos, planes y testimonios*. Estudio introductorio, selección y notas Javier Garcíadiego, México, UNAM, 2005, p. XIII.

⁷⁶ José Ángel Aguilar. *La decena trágica*. México, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1989. p. 154.

El periodo histórico que va de 1928 a 1934 llamado “Maximato”, debe su nombre a Plutarco Elías Calles, quien era conocido como *el Jefe Máximo de la Revolución*; aunque éste sólo fue Presidente de 1924 a 1928, los siguientes tres mandatarios estaban subordinados a sus intereses y políticas. Dichos presidentes fueron Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo L. Rodríguez. En 1929 surge el problema de la Crisis de 1929 o el “Gran Crack”, que se debió a la caída de las bolsas de valores en Estados Unidos; además, ésta propició, con el comienzo de la Gran Depresión, un declive económico en las naciones industrializadas, que llevó al establecimiento de reformas y regulaciones en materia financiera. Esta crisis y la combinación de una serie de circunstancias poco propicias, como su dependencia económica, afectaron el ámbito económico, político y social de México. Bajo los mandatos de Obregón y Calles, el poder económico, al igual que el poder político, estuvo una vez más concentrado en manos del presidente y de sus ministros. Se dio prioridad absoluta a la construcción de una economía moderna, a la vez nacional y capitalista. El Estado asumió la responsabilidad de la creación de instituciones financieras y la realización de proyectos de infraestructura. El desarrollo capitalista mexicano fue financiado en parte por la inversión extranjera y sobre todo por las exportaciones.⁷⁷

En estas circunstancias, hemos visto que la Revolución Mexicana, significó el arribo a la “modernidad” del siglo XX, pero también esta llegada condujo a México a participar de una modernización capitalista complicada. Así, el autoritarismo del gobierno y la manipulación ideológica, entre otras cosas, crearon

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 250.

una situación crítica, y la sociedad de la época sufrió las consecuencias: pobreza, inconformidad e inestabilidad.

La Guerra Cristera —que se prolongó desde 1926 hasta 1929 entre el gobierno de *el Jefe máximo de la Revolución*, y milicias de laicos y presbíteros católicos que resintieron la aplicación de legislación y políticas públicas orientadas a restringir la autonomía de la Iglesia católica, conocidos como *cristeros*, ya que peleaban bajo el lema “Viva Cristo Rey”⁷⁸— se encuentra en el contexto de la narrativa de Hernández, desde la cual muestra su inconformidad ante estos hechos, desbordado en la imaginación. Hacia 1928 y bajo este clima, el inicio de la obra de Efrén Hernández surge con el cuento “Tachas”. En su discurso su ideología es clara, pues cuestiona la realidad, la critica, al mismo tiempo que la subordina en sus relatos. Su desacuerdo ante el cinismo político de los dirigentes en el poder, así como lo absurdo de sus acciones, lo llevan a mantener una postura ideológica inconforme con las condiciones que imperan en el país, y lo hace mediante el ejercicio gozoso de la imaginación. A partir de “Tachas” parece haber descubierto responsabilidades y no tribales, como podría parecer a simple vista, sino cruciales para el hombre moderno:

Para el hombre maduro, ciertamente maduro, madurado, no al fulgor caricioso de la luna, sino entre los ardores y los fríos, entre las inclemencias y asperezas directas del vivir, es casi un lugar común que el que se entrega a sus alas sin freno se disea.⁷⁹

De ahí que muestre su desdén a través de personajes como un poeta, un lisiado, un provinciano, un enamorado, etc., pues son seres que prefieren vivir

⁷⁸ Jean Meyer. *La Cristiada*. México, FCE., Clío, 2007, p. 87.

⁷⁹ Efrén Hernández, *Obras*, p.

apartados del mundo y estar al abrigo de su propia realidad divagante, en apariencia sin sentido, y ante la pretendida fortaleza que se crea con las determinaciones del bien común.

Es así como Hernández muestra una clara conciencia de inconformidad, reclamo y crítica hacia las instituciones y en general a la opresión y a la imposición. En el cuento “Unos cuantos tomates en una repisita” apreciamos tal reclamo:

Para acabar de arruinar, los tiempos están malos, las cosas están caras, el gobierno paga las quincenas con retraso, descuenta de los sueldos la contribución del *Income Tax*, quita un tanto por ciento para formar el presupuesto del Partido nacional revolucionario, otro tanto para la Dirección de Pensiones Civiles de retiro, y ahora, como sino fuera ya bastante, anda por ahí el rumor de que van a descontar, todavía un diez por ciento del total del sueldo para evitar un déficit de no sé cuántos millones en el Presupuesto. (p. 364)

Esta situación en este relato se refiere históricamente a la crisis mundial de 1929, “El Gran Crack”, en cuanto la más devastadora caída del mercado de valores en la historia de los mercados bursátiles en Estados Unidos, que representó una gran crisis económica para el sistema capitalista. Y no sólo eso, sino que coincidió con el comienzo de la Gran Depresión, un periodo de desmayo económico en las naciones industrializadas, que llevó al establecimiento de reformas financieras y nuevas regulaciones que se convirtieron en un punto de referencia.⁸⁰

⁸⁰ Germán D’Elía. *América latina, de la crisis del 29 a la Segunda Guerra Mundial*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1982, p. 45.

Y aunque Hernández aborda las circunstancias históricas vividas, su escritura se encuentra alejada del realismo⁸¹ en ésta, la Historia se encuentra subordinada a sus historias:

Serenín salió a la calle. En la calle se encontró con que la gente no hablaba de otra cosa que la muerte de Obregón. Frente al Palacio Nacional hormigueaba una multitud inmensa. Los periódicos lanzaban extras cada media hora y los ciudadanos los arrebatában, materialmente, de las manos de los papeleros. Era un acontecimiento terrible, inesperado, que cambiaría de blanco al negro los destinos de la patria... (p. 377)

Así, sagazmente la voz narrativa vuelve la mirada hacia otro lado para “distinguir la huella de su existencia: una chispa brillante en un inconmensurable vacío”. (p. 365) Tal acción reafirma el distanciamiento con la realidad inmediata y sugiere que la imaginación produce realidad, es decir resalta una conciencia de la ficción en su escritura, de ahí el postularla como realidad principal. Hernández renuncia de este modo a seguir los lineamientos impuestos por una autoridad que soslayaba la inteligencia y la sensibilidad de los individuos y prefiere, como Julio Torri en su momento, escabullirse, como sus propios personajes, en un mundo ficticio:

Al singular decantamiento que Torri introduce en la literatura yerma de ingenio, se suman los fugaces personajes que pueblan su obra: los fracasados, los empleados públicos, los misóginos o los unicornios. La zoología fantástica y la afición por el circo, la piedad por la suerte

⁸¹ La crítica reciente de Hernández sostiene que estas narraciones son notables “entre otras cosas porque se mueven en ambientes alejados del realismo que entonces imperaba”. Alejandro Toledo, “Efrén Hernández: vocación de la rareza”, p. 3.

humana y el escepticismo irónico, caracterizan los escritos de este desterrado interior.⁸²

Resumiendo sobre la personalidad de Hernández, hemos visto que la bibliografía que lo ciñe nos coloca frente a dos actitudes una, de desolación otra, significativa. La primera se cifra en que se sabe poco de su vida, la segunda, que él mismo dice preferir: *sueños no espectados, sueños automonogales, informes no entregados, flotaciones soñándose en sí mismas; sueños en fin suaves*,⁸³ lo cual nos habla mucho más de él, pues encontramos que lo impensable puede ser algo perfectamente pensable y que nuestras expectativas de lo real pueden ser transformadas: “el sueño llega a ser el paradigma del entendimiento total, en que la realidad y la irrealidad, la lógica y la fantasía, la banalidad y la sublimación de la existencia, forman la insoluble e inexplicable unidad”.⁸⁴

En los intentos que ha hecho la crítica para clasificar la obra de Hernández, hemos visto que los criterios a seguir se radicalizan, es decir, que por un lado se la considera como perteneciente a “un rancio costumbrismo”⁸⁵ y por el otro, como una obra “vanguardista”, tratando de analizar la subversión que su escritura mantiene, la escritura de Hernández sin embargo, mantiene un lirismo propio que escapa a todo intento clasificatorio debido al carácter único que ésta mantiene, y que está cifrada, en gran medida, en la imaginación profunda de la conciencia.

Por la forma como intervienen los hechos históricos, así como la manera en la que están incorporadas en la obra de Hernández, los ecos de las revueltas

⁸² Serge Zaitzeff I. *El arte de Julio Torri*. México, Editorial Oasis, 1983, 28.

⁸³ Efrén Hernández, “Manejo de aventuras, II”, op. cit. pp. 53-56.

⁸⁴ Arnold Hauser, op. cit., p. 398.

⁸⁵ Esperanza López Parada. *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde sus márgenes*. Madrid, Vervuert, 1999.

cristeras; el paso de villistas y carrancistas por los pueblos, paisajes urbanos de vecindades, paisajes rurales, su narrativa dista mucho de ser incluida dentro del realismo decimonónico. Y no sólo eso pues, inmersa en un México apenas salido de una revolución y ya instalado en el caos, en un tiempo colmado por la literatura de los Contemporáneos, propiamente del surrealismo, la escritura de Hernández no milita en nada en concreto y rebasa esta realidad con sus personajes que nos hablan de su propia excentricidad por ejemplo: un filósofo (Nicomaco Estrellitas), una contorsionista (María de las Mercedes), el señor de palo, un enamorado (Serenín Urtusástegui) etc. Desde los cuales, podemos apreciar las cavilaciones de un escritor que ejerce una fantaseo o imaginación desbordadas de la realidad y sus referentes, mediante un discurso del que puede entrar y salir, divagante, sin contornos, abismado en sí mismo.

CAPÍTULO II. ANTECEDENTES E INFLUENCIAS

2.1 Literarios

En el contexto cultural europeo, las dos primeras décadas del siglo XX se caracterizan por el surgimiento de las vanguardias artísticas; en Italia, Francia, Rusia, Inglaterra, España y Alemania, los ‘ismos’ se multiplican: Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo, etc.:

Los artistas buscaban sobre todo ampliar los límites de la obra: pretendían que el espectador se involucrara con ellos y no fuera un ente pasivo. El propósito común era la renovación de modalidades artísticas institucionalizadas. Son los comienzos de un hondo cuestionamiento de valores heredados y de una insurgencia contra una cultura anquilosada, que abren vías a una nueva sensibilidad que se propagará por el mundo en la década de los veinte. De hecho, este ‘academicismo’ comenzó con los modernistas hispanoamericanos y en pintura con los impresionistas franceses.⁸⁶

La vanguardia latinoamericana se desarrolla en dos momentos igualmente importantes, uno que va de 1915 a 1929, y otro de 1930 a 1940. Estos dos momentos se enmarcan históricamente por los hitos que corresponden a la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la crisis económica mundial conocida como el “Crack del 29” (1929-1930) y el inicio de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).⁸⁷ Es importante señalar que en América Latina las vanguardias políticas y artísticas nacen juntas o bastante próximas en el tiempo.

⁸⁶ *Ibíd*

⁸⁷ Hugo Verani. *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. Ed. Cit. pp. 9-11.

Ángel Rama⁸⁸ considera, desde su óptica marxista, que la narrativa de vanguardia asume los problemas y el imaginario de un continente en busca de su autonomía e identidad. Argumenta que el nuevo discurso narrativo parte de una fractura artística provocada por el desgaste de las formas y de las estructuras de convivencia social. Así, la vanguardia latinoamericana se va consolidando a través de distintos momentos; el primero es cuando surge lo apegado a lo europeo, de lo que sin embargo sabe *tomar distancia para expresar lo propio*. Puntualiza que la migración está centrada en los años 1900, 1925 y 1950 (Pablo Neruda realiza la travesía para escapar de una persecución política durante el otoño de 1949); bajo este contexto, se encuentran escritores como Huidobro, Vallejo, Asturias, Uslar Pietri, Cortázar, Etienne Lero y Aimé Césaire. El segundo momento se encuentra entre 1910 y 1930 cuando se constituye la narrativa regional como expresión de una contracolonización que busca un equilibrio entre tendencias nacionalistas e internacionalistas, “su fuerza creadora se caracteriza por un claro deslinde con la poesía, su rigor en el contar y por el empeño de perfilar el personaje en situación. Su mayor representante es Carpentier con *El reino de este mundo* (1949)”.⁸⁹ El tercer momento, lo considera como *el más latinoamericano por su desvinculación con el extranjero* y dentro de éste se encuentran escritores como Roberto Arlt, Mariano Azuela, José Eustasio Rivera, Jorge Luis Borges y Mario de Andrade. A partir de 1930, dice: “predomina el vanguardismo narrativo que rehace el pasado e inventa el futuro”.⁹⁰ Entre los autores precursores y raros, destaca, entre otros, a

⁸⁸ Ángel Rama. “Medio siglo de narrativa latinoamericana, 1922-1972” en *Panorama de la novela en América Latina*, México, Editorial Fundación Ángel Rama, Universidad Veracruzana, 1986, p. 125.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 178.

⁹⁰ *Ibíd.*

José Pereira de Graça de Aranha, Macedonio Fernández, Julio Torri, Julio Garmendia, Pablo Palacio, Xul Solar, Felisberto Hernández y Euclides de Cunha. Mario González Suárez, por su parte, emparenta a Efrén Hernández con otros escritores que al igual que él, formaban parte de una excepción en su momento: Francisco Tario, Juan Manuel Torres, Pedro F. Miret, Jesús Gardea, Daniel Sada, Álvaro Uribe, Ricardo Elizondo Elizondo, Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo, Guadalupe Dueñas, Arqueles Vela, Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Virgilio Piñera y Felisberto Hernández.⁹¹

Para Mario de Micheli “el arte moderno nació de la ruptura con los valores decimonónicos, que iban más allá de lo estético”,⁹² y el origen de esta ruptura se apoya en razones históricas e ideológicas. En *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Micheli hace un profundo análisis en torno al pensamiento filosófico, político y literario, así como la acción de los intelectuales en el siglo XIX en Europa.

El movimiento de vanguardia marca el comienzo de una nueva etapa y aunque la historia de este movimiento en América no ha sido del todo trazada hasta ahora, existen valiosos aportes al respecto.⁹³ Hugo Verani por ejemplo, considera su desarrollo histórico de la siguiente manera:

... la confluencia de los vanguardismos europeos con el medio cultural latinoamericano produce una literatura con caracteres diferenciados —no un simple reflejo de corrientes ajenas y trasplantadas— y debe estudiarse dentro del proceso literario latinoamericano, estableciéndose

⁹¹ Mario González Suárez, “En compañía de un solitario”, pról. A Francisco Tario. *Cuentos Completos I*, México, Lectorum, 2004, pp.12-17.

⁹² Mario de Micheli. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 1979, p.13.

⁹³ Entre ellos cabe mencionar las reflexiones de Octavio Paz en *Los hijos del limo. Obras completas I*, México FCE., 1994. Además de las recopilaciones de documentos y crítica *de y sobre* el vanguardismo realizadas por Oscar Collazos. *Los vanguardismos en la América Latina*, La Habana: Serie Valoración Múltiple-Casa de las Américas, 1970.

como dice Nelson Osorio, las “particularidades que le dan un rostro propio y lo naturalizan culturalmente en Hispanoamérica, aquello que le da propiedad como hecho integrante de nuestra realidad y de su evolución”.⁹⁴

En México, destaca el crítico que:

la actitud renovadora llega muy temprano a la pintura ‘oficial’: Ramón López Velarde experimenta en *Zozobra* (1919) y José Juan Tablada adapta el japonés *haiku* a la lengua española. En los años posteriores a la Revolución, y simultáneamente con el arte pictórico muralista, irrumpe el Estridentismo. Hacia fines de la década de los veinte surgen escritores cuyo objetivo es esencialmente literario y que se agrupan en torno de la revista *Contemporáneos* (1928-1923), que dará nombre a una generación cuyo aporte ha sido muy importante para el desarrollo intelectual del país. Por eso, la manifestación literaria de los *Contemporáneos* y del movimiento Estridentista fue decisiva en cuanto a la producción vanguardista en México. Los más conocidos aportes en términos vanguardistas, son las obras de: Xavier Villaurrutia, *Dama de corazones* (1928); Gilberto Owen, *La llama fría* (1925) y *Novela como nube* (1928); Jaime Torres Bodet, *Margarita de niebla* (1927), *La Educación sentimental* (1927), *Proserpina rescatada* (1931); Arqueles Vela, *El café de nadie*, escrita en 1922 y publicada en 1926 – considerada por el mismo autor como estridentista; otras dos novelas: *La señorita etcétera* y *Un crimen provisional*.⁹⁵

Fernando Burgos considera que la prosa de Efrén Hernández corresponde a un momento de desarrollo posterior a la vanguardia, pues la considera “iniciadora de

⁹⁴ Hugo Verani., pp. 11-12.

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 17.

la nueva narrativa hispanoamericana o neovanguardia”.⁹⁶ E incluye principalmente las siguientes narraciones: *Cerrazón sobre Nicomaco: ficción harto doliente* (1946); *La paloma, el sótano y la torre* (1949), “Tachas” (1928) y “El señor de palo” (1932), consideradas como expresiones netamente vanguardistas. En éstas se observan “desviaciones de lo normativo en cuanto a la forma del relato, siendo una de ellas la ausencia de la prisión temporal”.⁹⁷

Brushwood ha valorado y señalado la importancia que tiene la obra de Hernández para la literatura mexicana del siglo XX, desde una perspectiva más amplia, subrayando que:

La obra de Hernández va desde los experimentos de la época vanguardista hasta la reafirmación de las mismas tendencias en la nueva novela. Reconocemos siempre la presencia del autor que hace experimentos sin perder de vista su propio ser, el autor que proyecta una visión profunda del problema realidad/irrealidad sin perder la habilidad de burlarse de sus propios pensamientos, acto que Chumacero ha señalado como fundamental en la obra de Hernández. Esta condición, lejos de ser frívola, es tal vez su comentario más profundo sobre el dilema (de la realidad, de la creación y de la palabra) que le ocupa.⁹⁸

Verani más enfático, dice que Hernández se haya alejado del realismo:

En los años veinte, las condiciones para la existencia de una ficción innovadora no eran muy favorables en México. El estridentismo representó una temprana excepción, pero contó con un solo prosista, el guatemalteco Arqueles Vela. [...] Más adelante, otro escritor aún más singular desvía el interés hacia una narrativa despreocupada de la tradición realista: Efrén Hernández. De su reducida obra sobresale su primer relato, “Tachas”

⁹⁶ Fernando Burgos. *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1995, p. 128.

⁹⁷ *Ibíd.*

⁹⁸ John Brushwood. “Efrén Hernández y la innovación narrativa”, *Nuevo texto crítico*, núm. 1, 1988, p. 93.

(1928), una divagación sobre las acepciones de la palabra “tachas”, elaborada con aparente ingenuidad y sutil humor. A partir de experiencias cotidianas Hernández deja libre la imaginación para hilvanar ideas imprevistas en un contexto completamente abstraído, con el énfasis puesto en el acto de contar; la narración de una historia se relega a reflexiones o digresiones sobre detalles ínfimos e intrascendentes, con una naturalidad que el tiempo no ha borrado.⁹⁹

Recientemente, Hadatty Mora considera que los cuentos “Tachas” y “El señor de palo” están muy próximos al movimiento vanguardista llamado expresionismo: “hay en su obra la huella de una vanguardia ecléctica sobre todo en estos dos cuentos”.¹⁰⁰

Brushwood explica que: “Hernández publicó muy poca prosa de ficción entre 1932 y 1943, los años de la promoción surrealista entre cierto grupo de intelectuales mexicanos.¹⁰¹ La relación (o la no-relación) entre Hernández y esta promoción es enigmática, aunque él mismo se deslinda de ello en sus cuentos:

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.¹⁰²

En este sentido, Luis Mario Schneider refiere que los tres grandes momentos de la difusión surrealista en México fueron “las visitas de Antonin Artaud (1936) y André Bretón (1938), seguidas por la Exposición Surrealista en la Galería de Inés Amor (1940)”:¹⁰³

⁹⁹ Hugo Verani. *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México, Del Equilibrista-UNAM, 1996, pp. 50-51.

¹⁰⁰ Hadatty Mora., p. 97.

¹⁰¹ Brushwood. p. 90-91.

¹⁰² Efrén Hernández, p. 349.

¹⁰³ Luis Mario Schneider. *México y el surrealismo (1925-1950)*, México, 1978, p. 4.

De esta manera la aparición de un nuevo tipo de vanguardia no causaba ningún asombro ni parecía representar ninguna novedad, aunque se tratara en este caso no de una nueva escuela, sino de la síntesis ideológica del espíritu de vanguardia, de la condensación espiritual del hombre contemporáneo debatido entre el último aliento del romanticismo y su acomodación a la nueva sociedad tecnológica. Dicha confirmación son los primeros documentos que recoge el periodismo mexicano sobre el surrealismo, que no trascienden de ser simples 'noticias de actualidad' o de una 'nueva moda'.¹⁰⁴

El surrealismo ha sido muy importante para la literatura en el sentido de que estimuló a un gran número de escritores al profundizar en estados parapsicológicos (Poe, Huysmans, Hoffmann), a las perturbadoras *visiones del sueño*,¹⁰⁵ y la comunicación telepática; como consecuencia surgieron las narraciones que tienden a lo onírico. Observemos que:

el influjo más fuerte sobre la vertiente fantástica del cuento hispanoamericano proviene de la literatura anglosajona que brinda los grandes modelos del cuento de horror, la fantasía especulativa, la ciencia ficción, la novela policial etc. Poe, Henry James, H. G. Wells, Chesterton y Wilkie Collins, son algunos de los nombres clave para varias generaciones de escritores que los conocieron principalmente a través del magisterio de Jorge Luis Borges —una fuerza rectora dentro del género— del grupo asociado con la revista *Sur* y las traducciones y publicaciones de ese sello.¹⁰⁶

Este ambiente onírico fue por consiguiente uno de los aspectos más destacados de la literatura fantástica, en la cual la diégesis deja de ser un mero soporte y usurpa el lugar del personaje; es decir, que el personaje puede

¹⁰⁴ *Ibíd.*

¹⁰⁵ “En la literatura mexicana, Pedro Castera, se redime como pionero, como innovador extravagante y por esta relación en la que el hombre y obra se transmuta y en la que el delirio cobra su precio”. Luis Mario Schneider. *Ruptura y continuidad: la literatura mexicana en polémica*. México, FCE., 1986, p. 120.

¹⁰⁶ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica, 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva visión, 1988, p. 23.

manifestarse en la narración sólo como “una conciencia”, o como un “ser móvil, volátil”, con lo cual el efecto de irrealidad sucede a medida que se desdibuja lo humano. En tal experimentación estructural y temática se hace posible lo fantástico, en el que también intervienen el juego y la alegoría. De este modo, lo fantástico literario se expresa a partir de la fragmentación de la realidad, es decir “existe una compleja relación entre la ficción y ésta, en la cual uno de los ámbitos es transgredido; uno invade al otro para perturbarlo, negarlo, o aniquilarlo”.¹⁰⁷

Por otra parte la perspectiva irónica se manifiesta en la cultura moderna con Rabelais, Cervantes y Sterne; con lo cual se abre, para Occidente, un discurso que problematiza lo real, y se pone en escena una nueva forma de “realismo” que es al mismo tiempo una negación de lo real:

A través de la parodia, la narrativa parece reconciliar los dos extremos en los cuales se mueve: la referencia extratextual (el “mundo” como referente) y la referencia interna (la propia textura como referente) y esto la mayoría de las veces, a través de la transgresión de lo verosímil y la insistencia de la expresión fantástica.¹⁰⁸

Dicha manera de conformar esa otra realidad, en el discurso paródico, casi siempre estará sustentando un sentido alegórico. Entendiendo por parodia el discurso que expone dicha alteridad, pues como lo ha expuesto Mijail Bajtin ‘devela la dualidad del mundo’:

Respecto a la literatura latina paródica existen una gran cantidad de manuscritos en los cuales la ideología oficial de la iglesia y sus ritos son descritos desde el punto de vista cómico. Por ejemplo, *La cena de*

¹⁰⁷ Todorov Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Tr. Silvia Delpy. Buenos Aires. 1972, p. 60.

¹⁰⁸ Víctor Antonio Bravo. *Figuraciones del poder y la ironía*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1997, p. 53.

Cipriano, invirtió con espíritu carnavalesco las Sagradas escrituras (Biblia y Evangelios) y *Vergilius Maro grammaticus*, sabio tratado semiparódico sobre la gramática latina, además de una parodia de la sabiduría escolástica y de los métodos científicos de principios de la Edad Media. Con estas dos obras se inaugura la literatura cómica medieval en latín y ejercen una influencia preponderante sobre sus tradiciones. Además existieron otras variedades de la literatura cómica latina, como por ejemplo, las disputas y los diálogos paródicos, las crónicas paródicas, etc. La literatura cómica latina de la Edad Media llegó a su apoteosis durante el apogeo del Renacimiento, con el *Elogio de la locura* de Erasmo (una de las creaciones más eminentes del humor carnavalesco en la literatura mundial) y con las *Cartas de hombres oscuros* (*Epistolae obscurorum virorum*).¹⁰⁹

Por tanto, la revelación de lo fantástico, en el discurso paródico, no se presenta necesariamente como una finalidad estética, sino como un medio a través del cual la parodia niega y afirma lo real.

La ironía *quebranta, niega y afirma* lo real, de acuerdo con Víctor Antonio Bravo, lo real es *lo establecido* y:

se presenta como un reconocimiento de sujeto y tiempo, de espacio y modo, de causalidad y finalidad. La modernidad irrumpe, respecto a la época de la Edad Media, como una especie de desconstrucción, que deriva en la crítica a lo instituido, a la configuración de lo real (sujeto, tiempo, espacio). La parodia a partir de Cervantes, inicia este proceso que lleva a la reflexividad sobre sí misma, en la obra literaria. Con *El Quijote*, se funda, bajo la parodia, la conciencia irónica, tanto en el ámbito de lo cultural como en la esfera del poder. La parodia por tanto, se entenderá como cuestionamiento de la topología de los valores y donde se produce un festivo proceso de degradación.¹¹⁰

¹⁰⁹ Mijaíl Bajtin. *Françoise Rabelais y la cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Versión de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza, 1987, p. 79.

¹¹⁰ Víctor Antonio Bravo. Ed. Cit., p. 18.

A diferencia de lo cómico,¹¹¹ la ironía se ubica en el humor y supone la negatividad sobre lo afirmado y lo instituido. En este sentido “es en el humorista donde se vive la conciencia irónica, la percepción de la dualidad del mundo y del ser, y la intuición, de pertenecer a varios planos de la existencia”.¹¹²

En la obra de Hernández el ámbito real es transgredido hacia un plano subjetivo en el que la atmósfera adquiere cierta extrañeza y todo se vuelve más complejo. De lo cual podría pensarse que se llega al terreno de lo fantástico, sin embargo, este término todavía se emplea para clasificar muchas obras que sólo comparten, la gran mayoría de las veces, el hecho de no pertenecer al realismo. En el caso de la narrativa de Hernández, la tipicidad de lo fantástico literario¹¹³ está relacionada con el estilo particular de construcción, en el que existe un distanciamiento de sí, —el fenómeno descrito, junto al consecuente ‘desdoblamiento’ del yo— que implica una conciencia sabedora de la inevitable inminencia de su crisis:

Así son estas cosas. Los viajes hacia adentro los hacemos lenta, imperceptiblemente. Al país de los sueños, a la ciudad de los palacios en el aire, a la caserota de la filosofía, a la rendija donde espiamos nuestros propios pensamientos, llegamos cabalgando en un hilo de humo que es más bien la cabeza que una tortuguita de humo va estirando. (p. 318)

¹¹¹ “Una situación es siempre cómica cuando a un mismo tiempo pertenece a dos series de acontecimientos enteramente independientes y puede interpretarse a la vez en dos sentidos muy diferentes”. Henry Bergson. *La risa*. México, Porrúa, 2004, p.130.

¹¹² Benedetto Croce. *Breviario de estética: cuatro lecciones seguidas de dos ensayos y un apéndice*. Madrid, Espasa Calpe, 1967. p. 45.

¹¹³ Este se entiende como “aquel en el cual una fuente ficticia de discurso /narrador, personajes construye, mediante ese discurso un mundo autónomo del mundo extratextual. Dado que el mundo interior del texto y el del exterior al texto comparten el lenguaje (pues si no sería imposible cualquier comunicación), el mundo del texto tenderá a representar, de acuerdo con la poética particular de cada género, los hechos del mundo real modificándolos de acuerdo con sus necesidades”. Susana Reisz de Rivarolla. *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires, Hachette, 1989, p. 393.

En este ámbito los personajes están tan indefinidos como el propio espacio en el que se mueven. La ambigüedad narrativa conduce a no saber hasta dónde se encuentra el límite entre la imaginación y la realidad,¹¹⁴ es decir, saber si lo que se cuenta es parte del sueño o es en realidad lo que se está viviendo. De este modo, las narraciones fluctúan entre lo subjetivo y lo objetivo, lo cual supone la mayoría de las veces “la reducción de lo fantástico representado, y la expulsión de la subjetividad a ámbitos cercanos a esa otra forma de la otredad que es la locura”.¹¹⁵

En este enrarecimiento narrativo, los personajes también están alejados de todo punto de referencia; el tiempo parece no existir, por lo que en algunos momentos nos parecen sólo voces o abstracciones divagando. El inicio de las narraciones *in media res* colabora también a crear tal desconcierto en lo que sucede, de ahí que sus relatos se hallan muy cerca de lo fantástico.¹¹⁶

Por otra parte, la Generación del 98’ —tal nombre se debió a la expresión con la que designó ‘Azorín’, años más tarde, al grupo integrado por él mismo, además de Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Ramiro de Maeztu, Ramón del Valle Inclán y Antonio Machado— resulta ser una gran influencia para Hernández en el sentido de que experimenta creando nuevas formas:

¹¹⁴ En términos de Jean François Lyotard: “La realidad no es aquello que ‘se da’ a este o aquel sujeto; la realidad es un estado del referente (aquello de que se habla) que resulta de efectuar procedimientos de establecerla, definidos por un protocolo unánimemente aceptado y de la posibilidad que cualquiera tiene de recomenzar esa realización tantas veces como lo desee”. *La diferencia*. Barcelona, Gedisa, 1983, p. 40.

¹¹⁵ Víctor Antonio Bravo. Ed. Cit., pp. 163-164.

¹¹⁶ “La tendencia imaginativa o fantástica, 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: las dos corrientes en que se bifurca nuestra prosa narrativa del siglo XX, aparecen en las obras de algunos de los miembros del *Ateneo de la Juventud*. La corriente imaginativa (o fantástica) parte de dos libros de prosas breves, deslumbrantes e innovadoras: *Ensayos y poemas* (1917), de Julio Torri; y *El Plano oblicuo* (1920), de Alfonso Reyes”. Emmanuel Carballo. *El cuento mexicano del siglo XX*, México, Empresas editoriales, 1964, p. 9.

De todos los del 98, Miguel de Unamuno es el guía innovador en la prosa narrativa del siglo XX, con su nuevo tipo de novela, llamada “nivola”; Pío Baroja lo es con el llamado “nuevo realismo de acción y de aventura”; Azorín con la nueva prosa lírica y evocadora, prosa de “tiempo lento”, y Valle Inclán con la visión satírica y deformada de la realidad, las innovaciones dramáticas barrocas “del héroe reflejado en el espejo”, la novela esperpéntica.¹¹⁷

El sujeto es llevado por Unamuno hasta la fascinación de la subjetividad, esta nueva creación de la realidad y su conquista también se haya presente en el discurso de Hernández, sólo que éste último lo lleva a cabo mediante la suprarrealidad¹¹⁸ en la cual los mínimos hechos, la mínima cosa es llevado a un primer plano, con aire mayúsculo; franqueando al mismo tiempo, las barreras del tiempo y del espacio.

También como en Unamuno en la obra de Hernández se encuentra el conflicto interior por la necesidad de creer (fe) y de saber (conocimiento) y que al mismo tiempo una niega a la otra. También está presente la angustia espiritual y el dolor que provoca el silencio de Dios, así como el tiempo ineludible y la muerte. Tales inquietudes del espíritu son “como un río a través del cual fluye la angustia, como medio de salvación, que conduce a la fe”.¹¹⁹

¹¹⁷ Horacio López Suárez. “Unamuno novelista y nivolista” en: 98: *Derrota Pírrica*. México, UNAM, 2000, p. 93.

¹¹⁸ Es José Ortega y Gasset quien habla de la suprarrealidad, como instrumento usado en la deshumanización del arte que consiste en la inversión de las jerarquías, es decir en hacer un simple cambio de perspectiva. *La deshumanización del arte*. Porrúa, México, 1992, p.24.

¹¹⁹ A su vez, Miguel de Unamuno fue influenciado por la filosofía existencialista de Kierkegaard, en la cual “la angustia se relaciona con el pecado y con la libertad. Engendrada por la nada, alimentada por la impaciencia, surgida como realidad de la libertad en cuanto posibilidad. La angustia es el vértigo de la libertad y al mismo tiempo un medio de salvación que conduce a la fe, a la verdad como sentido definitivo de su existencia”. Soren Kierkegaard. *El concepto de la angustia. Una sencilla investigación psicológica orientada hacia el problema enigmático del pecado original*. Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 56.

Del mismo modo, Pío Baroja se define como defensor de la novela abierta, pues consideraba que ésta era como un fluir en sucesión: “la novela en general es como la corriente de la historia: no tiene principio ni fin; empieza y acaba donde se quiera”.¹²⁰ Así, Baroja, compone sus obras a través de una serie de episodios dispersos, unidos, muchas veces, por la presencia de un personaje central, pues

los personajes en su obra, son seres inadaptados que se oponen al ambiente y la sociedad en la que viven, aunque impotentes, incapaces de demostrar energía suficiente para llevar lejos su lucha; acaban frustrados, vencidos y destruidos, en ocasiones físicamente, en muchas otras moralmente, y, en consecuencia, condenados a someterse al sistema que han rechazado.¹²¹

Este influjo de la conciencia del personaje en la obra de Hernández se aprecia en la mirada desoladora ante el mundo que éste mantiene, es decir en la pérdida de sentido ante la realidad y la constante búsqueda de éste en su interior, al cual accede mediante la imaginación para alcanzar el conocimiento esencial del *yo*.

Aunque Hernández pertenece a la generación que históricamente estaba señalada para representar la vanguardia en México, puede atestigüarse en su poética y en su crítica, un marcado rechazo con la vanguardia europea —su incomprensiva defensa de la versificación clásica seguida de una descalificación del verso libre, los diversos comentarios desdeñosos sobre el surrealismo¹²² y

¹²⁰ María Teresa Arregui Zamora. *Estructuras y técnicas narrativas en el cuento literario de la generación del 98: Unamuno, Azorín y Baroja*. Navarra, Barañain Eunsa, 1998, p. 98.

¹²¹ *Ibíd.*

¹²² “Del Surrealismo”, *El Popular*, año II, tomo II, núm. 687 (19 abril, 1940), p. 3 en *Efrén Hernández. Bosquejos*. Ed., Pról., n., e índices María de Lourdes Franco Bagnouls. México, 1995.

sobre algunos artistas modernos, Sartre por ejemplo, así como su animadversión hacia los gustos y preferencias culturales de los integrantes de la generación de Contemporáneos— todo ello relega su posición dentro de la literatura mexicana y empaña su lucidez que en otros aspectos sobresale dentro del ambiente de su época. Así, atendiendo a su propia mística, y a través de la imaginación prefiere, mirar hacia cristalizaciones más elevadas de dicha figuración creadora.

2.2 Filosóficas

La lucidez inseparable de las facultades imaginativas en la narrativa de Hernández encuentra acomodo en aquéllos escritores que iluminaron su pensamiento, nos referimos a los autores representativos de la literatura española de los Siglos de oro,¹²³ así como a la filosofía neoplatónica.¹²⁴ Efrén Hernández, mantiene elementos distintivos en su obra que visualizan tal conocimiento por ejemplo, el peso intelectual, y el vigor concentrado en su expresión; la armonía del

¹²³ “Me he dedicado al estudio de los escritores españoles, a ninguno de los contemporáneos; de cualquier manera no son tan buenos”. María Luisa Mendoza, “Efrén el grande y el pequeño Hernández” en *Excelsior*, 17 de marzo, 1957, p. 2-4.

¹²⁴ Según la cual, El Uno de la trinidad de Plotino es indescriptible, ya que es la unidad, lo más grande, hasta tal punto que a veces le denomina el propio autor como Dios, único, infinito. Plotino, antes de querer corregir, prefiere guardar silencio que decir algo. Una actitud claramente mística. Como principio y última realidad, esta absoluta trascendencia hace que no existan términos para referirla. Se trata entonces de la Unidad de todas las cosas. Es ése el centro de toda su doctrina. El Uno está más allá del Ser y, por lo tanto, no hay ninguna definición que describa positivamente al Uno y opta por la vía negativa. Elude su comprensión. El siguiente elemento es el *nous*. Que según Plotino parte de la semejanza entre el Sol y la Luz. El Uno sería el Sol y la Luz el *nous*. La función del *nous* como luz es la de que el Uno pueda verse a sí mismo, pero como es imagen del Uno, es la puerta por la que nosotros podemos ver al Uno. El último elemento es el alma la cual es de naturaleza doble. En un extremo está ligada al *nous*. En el otro extremo se asocia con el mundo de los sentidos, del cual es creadora. Por tanto Plotino considera a la Naturaleza como una emanación “hacia abajo del alma”. Plotino. *El alma, la belleza, y la contemplación*. Selección de las *Eneadas*. Tr., Pról. y N. Ismael Quiles. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1950. p. 89.

hombre y del universo, el amor espiritual, la unión con lo divino mediante la naturaleza.¹²⁵

De Francisco de Aldana, éste mismo inspirado en el neoplatonismo, recibe la idea de mantener la esperanza de unirse finalmente con Dios, pues como el poeta, Hernández ama y admira lo visible, al mismo tiempo que anhela el más allá. Aunque su poesía no es religiosa como la de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, se percibe en ella el intento de llegar a Dios mediante el conocimiento, por lo cual se la puede considerar ascética en el sentido de la búsqueda de un absoluto opuesto a una postura naturalista o racionalista.

De San Agustín,¹²⁶ Hernández recibe una fuerte influencia filosófica pues se mantiene en la indagación incansable de respuesta al problema de la Verdad, sobretodo en el principio de *interioridad*, que se refiere al sujeto y la concentración en sí mismo, para conocer su trascendencia, pues “la mente humana está en relación con las realidades inteligibles e inmutables”¹²⁷. Por eso para llegar de la mente a Dios primero tenemos que preguntar al mundo, y después volverse hacia uno mismo y por último trascenderse. Respecto al dilema entre la razón y la fe postula que éstas no se oponen, sino que su relación es de colaboración, pues la fe es un modo de pensar asintiendo. Si no existiese el pensamiento, no existiría la fe.¹²⁸

¹²⁵ *Ibid.*, p. 120.

¹²⁶ La tesis fundamental de San Agustín que ayuda a entender el misterio del hombre, es su creación a imagen de Dios que es propia del hombre interior, de la mente. Pero ha sido deformada por el pecado y será la Gracia la encargada de restaurarla. “El hombre sólo adhiriéndose al ser inmutable puede alcanzar su felicidad”. En este encuentro de Dios y el hombre, San Agustín examina la delicada cuestión de la gracia y la libertad. San Agustín. *Confesiones*. Intro. F. J. Fortuna, Tr. Ángel Custodio Vega, Barcelona, 2003, p. 120.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*

En esta incansable búsqueda por alcanzar la Verdad absoluta Hernández mantiene algunas afinidades en lo que se refiere a Fray Luis de León pues la duda y el anhelo de saber los abraza en la prisión del alma, expresada en el más fino sentido de la eufonía:¹²⁹

Al pez fuera del agua separado
del elemento suyo,
de su océano amado, y por remota,
desconocida mano trasladado
donde ni una gota
existe del precioso líquido deseado,
mi espectro lastimoso
comparo...¹³⁰

En “A Felipe Ruiz”, Fray Luis escribió:

¿Cuándo será que pueda
libre de esta prisión volar al cielo,
Felipe, y en la rueda
que huye más del suelo,
contemplar la verdad pura sin duelo?¹³¹

Para Fray Luis el universo entero es armonía, las distintas partes están unidas de modo afín por el amor que emana de Dios mismo:

El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
la música extremada
por nuestra sabia mano gobernada.¹³²

¹²⁹ Ello responde a la convicción luisiana de que el bien hablar es “negocio que, de las palabras que todos hablan, elige las que convienen, y mira y las compone para que no solamente digan con claridad lo que se pretende decir, sino también con armonía y dulzura”. Cristóbal Cuevas. “Fray Luis de León” en *Historia y crítica de la literatura española II Siglos de Oro: Renacimiento*. Francisco Rico. Tr, Carlos Pujol. Barcelona, Grijalbo, 1980, p. 383.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹³¹ *Ibid.*, p. 19.

Hernández retoma esta idea en el poema *Acto de fe*, donde hay una presentación de los elementos de vida: luz, agua, aves, árbol como integrantes en la creación del mundo y contrasta con una idea anterior de destrucción o desmembramiento, lo cual adquiere el sentido de armonía cuando vemos que el inicio y el final del poema se unen:

 Cuando el tiempo, su frente de cansancio,
 sus alas doloridas
 y sus pies sin reposo,
 vuelva, al fin, a la casa de sus padres.

Es en la soledad y en el retiro, donde ambos poetas vuelven sus ojos a la inspiración poética de Horacio,¹³³ en la cual se nos descubre la *Torre de la serenidad*.¹³⁴ En el poema *Yo soy aquel que riendo*, Hernández recrea la alegoría del castillo *versus* torre de la serenidad como refugio de las almas que buscan avanzar, por grados, hasta Dios. Así, los que están en vigilia y en oración es propio situarlos en los lugares más altos, con la esperanza de apelar con mayor fortuna a la divinidad. El castillo es un puente vertical de acceso a Dios, pero también es una prueba, porque en el ascenso hay peligros, como los demonios, como prevenía Santa Teresa de Jesús a sus compañeras de reclusión:

¹³² Fray Luis de León. Ed. Cit. p.10. La *Torre de la serenidad*, encuentra su equivalente con la *Turris ebúrnea* de la Iglesia católica, en la cual la “Torre de marfil” hace alusión a las letanías Lauretanas que son súplicas y alabanzas ordenadas, repetidas y concordes entre sí, por las que se ruega a Dios pero sobretodo a la Virgen María.

¹³³ “Es ‘La vida retirada’ una Oda con mayor tono horaciano, es decir, el elogio de una vida retirada (*beatus ille*) y la invitación de gozar de la juventud (*carpe diem*). Aquí el modelo es otra vez Horacio, especialmente el *Beatus ille*, pero la imitación es mucho menos próxima. Algunas frases vienen de Horacio, y también procede de él el conjunto contenido moral. El pensamiento es cuasi logístico: ‘el mundano vive en desasosiego; yo deseo la armonía y viviré pues, retirado del mundo’”. Alonso Dámaso. Ed. Cit. p. 154.

¹³⁴ “Tiene construido en su espíritu un bello edificio, que quisiera inaccesible: en él se juntan formando un complejo, no como elementos yuxtapuestos, sino como sustancia integrada, homogénea y luminosa”. Alonso Dámaso. Ed. Cit. p. 169.

Pues tornando a nuestro hermoso y deleitoso Castillo, hemos de ver cómo podemos entrar en él. Parece que digo algún disparate; porque si este Castillo es el ánima, claro está que no hay para qué entrar, pues si es él mismo: como parecía desatino decir a uno que entrase en una pieza, estando yo dentro. Mas habéis de entender que va mucho de estara estar, que hay muchas almas que se están en la ronda del Castillo, que es adonde están los que le guardan, y que no se les da nada de entrar dentro...¹³⁵

Alabando las virtudes de la vida contemplativa, Fray Luis elige el *beatus ille* de Horacio, como modelo para su poema “La vida retirada”. Hernández¹³⁶ no sólo elige estas dos enunciaciones poéticas como sus modelos, sino que toma el mismo nombre del poema de Horacio para el suyo, y comienza su “Beatus ille” con los primeros versos de “La vida retirada”: “Qué descansada vida la del que huye del mundanal rüido...” El tono, los símbolos, las metáforas y las descripciones del mundo sensorial, se encuentran tanto en “La vida retirada” como el “Beatus ille” de Hernández.

En Hernández, el héroe, buscador de la verdad, descubre en la muerte una especie de regreso a la “guerra”, es decir a la lucha en la vida:

De modo tal, que cuando
Vuelve en sí, se halla inmóvil, en subida
región, y contemplando,
a un lado la escondida
senda, y al otro la ciudad henchida.

¹³⁵ Santa Teresa de Jesús. *Las Moradas*. Pról. y n. de Tomás Navarro Tomás, Madrid, Espasa Calpe, 1962, p. 37.

¹³⁶ El mismo Hernández en expresó su admiración por el poeta latino Horacio, y dice que deberíamos regresar a su poesía y ‘respirarla con fuerza’. Efrén Hernández, “Evocación de Horacio: Poema de Salomón de la Selva”, *La República*, 15 de octubre, 1949, p. 20.

Y con novel postura
ya al bien tras que venía, ora se cierra,
y abierto a la ternura
que ahermana cielo y tierra,
cogida al fin la paz, vuelve a la guerra. (p.63)

El espectáculo de la armonía universal, visto en las esferas, lleva a Fray Luis a la contemplación del amor, ya que para él “la médula cristiana está fundida con el neoplatonismo, amor y armonía son términos sinónimos de la fuerza que gobierna el universo”.¹³⁷ En el poema *Hondo incomunicado*, Hernández se refiere a un Ser comparado con una esfera, expuesta al movimiento, al vaivén, pero al mismo tiempo, suspendida en un mismo lugar:

(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).

También Influenciado por la filosofía neoplatónica Fray Luis, acoge la idea de que “al estar todos los acontecimientos del mundo rigurosamente determinados y formar parte el hombre del logos universal, la libertad no puede consistir más que en la aceptación de nuestro propio destino, el cual estriba fundamentalmente en vivir conforme a la naturaleza”.¹³⁸

¹³⁷ R. O. Jones. *Historia de la literatura española. Siglo de oro: prosa y poesía (S. XVI y XVII)*, Barcelona, Ariel, 1974, p. 167

¹³⁸ *Ibid.*, p. 76.

En “Exposición del Libro de Job”, Fray Luis aborda el tema del sufrimiento —en el que Job varón recto e intachable a quien abruman las desdichas más inmerecidas, subyuga con su grandeza, llegándose a convertir en la prefiguración del mismo Jesús el Cristo— resolviendo de una manera estoica, que las cosas del mundo son vanidad que “se puede alcanzar la libertad y la tranquilidad tan sólo siendo ajeno a las comodidades materiales, la fortuna externa, y dedicándose a una vida guiada por los principios de la razón y la virtud.”¹³⁹ También en Hernández, la figura de Job es aludida en uno de sus poemas de cuya esencia humana toma el consciente y franco rechazo de toda debilidad incompatible con el destino propio: Mide mi corazón la noche. Libro de Job (p. 7)

Al igual que Fray Luis, Hernández cree que todo en el mundo es vanidad, y que la muerte es el final burlón de todo lo falsamente imaginado. Otro tema recurrente en ambos es el tiempo del que creen que el hombre es preso:

El hombre está entregado
al sueño, de su suerte no cuidando,
y con paso callando
el cielo vueltas dando
las horas del vivir le va hurtando.¹⁴⁰

Al igual que en Fray Luis, en Hernández existe un desgarrado anhelo de la unión con Dios pero no hay en ésta nada que suponga una experiencia mística.¹⁴¹

¹³⁹ Lucio Anneo Séneca. *Tratados morales*. Tr. Pedro Fernández Navarrete, México, Espasa Calpe, 1954, p. 60.

¹⁴⁰ Fray Luis. Ed. Cit. p. 16

¹⁴¹ “Fray Luis de León estaba hecho para la armonía, es decir, para la unión con la causa armónica del mundo, pero no la poseyó nunca en la vida, y sólo la expresó como anhelo, maravillosamente, en su arte. Fray Luis de León no es un místico”. Dámaso Alonso, Ed. Cit. p. 167.

El dilema proveniente de San Juan de la Cruz sobre el ‘conocimiento infuso’ alude a que Cristo llegó a distinguir gradualmente, según un modo meramente humano, algunas de las cosas que había conocido desde el principio por su ciencia divina,¹⁴² lo cual se traslada en la obra tanto de Fray Luis como de Hernández, como una búsqueda basada en el conocimiento intuitivo y que la razón misma no puede alcanzar.

De esta manera, “este no saber, este anegarse, este no oír, ni sentir en la embriaguez divina, es característico de los instantes supremos de la unión de semejanza”.¹⁴³ Tal idea nos acerca también a pensar en Santa Teresa, quien supo introducir las gracias contemplativas y místicas en el conjunto de la vida espiritual, y tuvo un sentido profundo de la función mediadora de Cristo. Santa Teresa cultivó la poesía lírico-religiosa, en la cual Dios ocupa un lugar central,¹⁴⁴ este centro es el interior del alma; Hernández alude a esta misma idea en el poema *Hondo, incomunicado*:

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

(Eres como una esfera¹⁴⁵
vertiginosamente conturbada;

¹⁴² San Juan de la Cruz. (1542-1591) *Obras completas / San Juan de la Cruz*. Ed. crítica, n. y apéndices por Luisinío Ruano de la Iglesia. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, p. 740.

¹⁴³ Dámaso Alonso. Ed. Cit. p. 127

¹⁴⁴ Dámaso Alonso. *Antología de la poesía española*. Gredos, Madrid, 1964. p. 99.

¹⁴⁵ “La esfera vista como símbolo de la perfección, es decir, donde tienen su morada las almas que han llegado al máximo grado de perfección moral y conocimiento de las ideas, durante las sucesivas reencarnaciones en el mundo sensible viéndose como consecuencia recompensadas con la eterna contemplación del orden cósmico”. Nicola Abbagnano. *Historia de la filosofía*. Tr. Juan, Estelrich, Montaner y Simón, Barcelona, 1978, p. 178.

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). (p. 31)

Al igual que la obra de Santa Teresa, la de San Juan de la Cruz ha sido enfocada desde dos perspectivas, la teológica y la literaria. Su doctrina gira en torno al símbolo de la “noche oscura”, imagen que ya era usada en la literatura mística, pero a la que él dio una forma nueva y original. La noche al borrar los límites de las cosas, le sugiere, en efecto, lo eterno, y de esta manera pasa a simbolizar la negación activa del alma a lo sensible, es decir, se suprime lo “material” pero se enriquece lo “espiritual” con la visión de Dios. *Noche oscura* llama también San Juan a las “terribles pruebas que Dios envía al hombre para purificarlo”, ateniéndose a este último significado, habla de una noche del sentido y de una noche del espíritu, situadas, respectivamente, al fin al de la *vía purgativa* y de la *vía iluminativa*, tras las cuales vendría la *vía unitiva*, aspiración última del alma atormentada por la distancia que la separa de Dios, y realización de su deseo de fusión total con Él.¹⁴⁶

De Platón, San Juan de la Cruz toma la idea de la significación del alma en el conocimiento y los medios para llegar a éste. Y es en la vigilia cuando preferentemente indaga sobre el conocimiento esencial de las cosas. “La noche oscura (sic) del alma”, es para el poeta, el alma que goza de haber llegado al alto estado de la perfección o sea, la unión con Dios. Su diálogo es generalmente con

¹⁴⁶ San Juan de la Cruz, Ed. Cit., p. 630.

la tradición cristiana, las referencias a los santos y a los libros bíblicos como el *Eclesiastés* o el *Génesis* son prueba de ello:

su mirada se concentra en el misterio divino y en la necesidad humana de la trascendencia. La voz poética fluctúa entre la fe y el escepticismo; entre la razón y la necesidad de creer. Y aunque el yo poético casi siempre aborda una carencia espiritual con un sentido religioso, otras, su atención recae en lograr la reconciliación entre el entendimiento y la fe; uno apoyada sobre la otra, y viceversa.¹⁴⁷

En Hernández la búsqueda también, ha de ser a través de la vigilia –aún en el centro de la noche- donde hay que estar al acecho del sonido y del sentido de las palabras:

Yo he de velar,
velar,
velar hasta que pueda
dos palabras juntar,
en que, como una estrella entre dos rasgos
de niebla, luminosos
de ella, esté en verdad mi alma (p. 78)

De este modo, la ideal de la vigilia, se trata de un momento propicio para la lucidez, en que los sentidos se avivan y trascienden las apariencias en pro de las sensaciones más vibrantes y significativas. En esta atmósfera de asilamiento hay una trascendencia de lo presente a lo distante y de lo superficial a lo profundo. El cuerpo parece liberar al alma para que ésta se abra en la comprensión de quien se dispone a escuchar y ver lo inmanente.

¹⁴⁷ *Ibíd.*

O cuando vemos que en su obra hay un epígrafe sobre ello: “*Mide mi corazón la noche; ¿No habéis podido velar conmigo una hora?; Sancho, ¿duermes?*”. (p. 7)

La existencia de las tres vías de la mística corresponde con las tres potencias clásicas del alma: memoria, entendimiento y voluntad, que en este mismo orden son reducidas a un estado de perfecto silencio. Se refiere a las Tres virtudes cardinales: el silencio de la memoria que es llamado en la mística *esperanza*, el silencio del entendimiento que se refiere a la *fe* y el silencio de la voluntad que son *caridad o amor*.¹⁴⁸ Estos tres silencios representan a la par un vaciamiento interior y la renuncia de uno mismo que alcanza su máximo grado a través de la virtud de la caridad. De ahí sobrevienen la enorme angustia y la sensación de muerte característica de los místicos,

pues unirse a Dios es un perderse previo a sí mismo... para después ganarse. Antes de acceder a la experiencia mística de unión con Dios, el alma experimenta una desoladora sensación de soledad y abandono, acompañada de terribles tentaciones que, si consigue vencer, dejan paso a una nueva luz, pues Dios no deja vacío sin llenar.¹⁴⁹

Por otro lado en sus versos podemos observar el estilo *oscuro* y barroquizante del poeta. La oscuridad se debe a que la voz lírica, elide, generalmente el referente y deja al lector que éste deduzca el sentido por el contexto de las frases. En Hernández el lenguaje concurre hasta llegar al exceso: “no combate el lenguaje censurándolo sino saturándolo, ésa la saturación, su

¹⁴⁸ *Ibíd.*, p. 500.

¹⁴⁹ Dámaso Alonso. *La poesía de San Juan de la Cruz: desde esta ladera*, Madrid, Aguilar, 1942, p. 65.

estrategia. No a la manera de los barrocos: ellos colman el horror al vacío; Efrén, para emularlo”.¹⁵⁰

Para Gracián el mundo es un espacio hostil y engañoso donde prevalecen las apariencias frente a la virtud y a la verdad; el hombre es un ser débil, interesado y malicioso.¹⁵¹ Tal actitud crítica y suspicaz de Gracián hacia la percepción de la vida concuerda con el determinismo penetrante del pícaro en el siglo XVII.¹⁵² En Hernández tal percepción sombría de la existencia está presente en el sentido de que el hombre está condenado a vivir en permanente lucha con la vida.

Al igual que el héroe de Gracián, el protagonista de Hernández está más cerca de ser un hombre de lucha, de astucia, inteligencia, disimulo, etc., que un superhombre, pues el verdadero héroe combina el sentir con la inteligencia, y no busca ser necesariamente reconocido, pues su objetivo se haya en encontrar el equilibrio entre la razón y la intuición. Generalmente se aprecia en la obra de Hernández el anhelo de perseguir, de luchar, para alcanzar un objetivo; a veces, sin embargo, parece vencido.

De este modo, para Hernández, acercarse a los confines del conocimiento, significó darse cuenta de que: “Prisionera en la bóveda del cráneo tenemos casi todos una confusa idea que no podemos aclarar jamás y que nunca llegaremos a ver fuera en el mundo”,¹⁵³ aunque en esa caverna existía una “callada luz”.¹⁵⁴ De ahí que en su prosa veamos una alegoría al abandono de la materia y al vuelo

¹⁵⁰ Rafael Lemus. “Informe”. *Dos escritores secretos*. Ed. Cit. p. 45.

¹⁵¹ Baltasar Gracián. *Agudeza y arte de ingenio*. Pról. Gilberto Prado Galán, México, UNAM, 1996, p. 278.

¹⁵² Determinismo: “Aunque el humor intenta mejorar de condición social, fracasa siempre, y siempre será un pícaro. Por eso la estructura de la novela picaresca es siempre abierta. Las aventuras que se narran podrían continuarse indefinidamente, porque no hay evolución posible que cambie la historia”. Vicente Alonso Zamora. *Qué es la novela picaresca*. Buenos Aires, Editorial Columba, 1962., p. 70.

¹⁵³ Efrén Hernández. Ed. Cit., p. 323.

¹⁵⁴ *Ibid.*

errante del alma. Esta imagen parece flotar en el inconsciente como un principio de conciencia en la que, de acuerdo con Platón, solamente quien sea capaz de trascender los padecimientos de la materia podría interpretar las visiones que el alma o la Inteligencia le muestren.¹⁵⁵ Y es posiblemente que tras ejercitarse en la doctrina del Quietismo,¹⁵⁶ que Hernández pudo abolir la voluntad, pues sólo así “es más probable que Dios hable al alma individual cuando ésta se encuentra en un estado de absoluta quietud, sin razonar ni ejercer cualquiera de sus facultades, siendo su única función aceptar de un modo pasivo lo que Dios esté dispuesto a conceder”:¹⁵⁷

Y, yo, dócil y dulcemente, amoroso de mi perfección, me he callado y en este capítulo no hablo ya. Venga el músico más privilegiado del mundo, el gran músico que tenga el más fino de todos los oídos del mundo, y coloque el oído en la losa de mi gaveta, y oiga. “Son tres las gradaciones del silencio” nos enseña Miguel de Molinos: silencio de palabras, más hondo, silencio de pensamientos, infinitamente hondo, silencio de deseos. (p. 340)

Particularmente, de Miguel de Cervantes Saavedra, Efrén Hernández tuvo una gran influencia respecto al dilema razón y fe, entre lo relativo y lo absoluto; lo real y lo ideal; siempre por la búsqueda en encontrar la verdad de las cosas. Hernández tiende, también, a la experimentación narrativa. Del mismo modo, parte de la premisa filosófica de que sólo en la esperanza la Humanidad puede encontrar

¹⁵⁵ Platón. *Diálogos*. Tr. Luis Roig de Lluis, México, Espasa Calpe, colec. Austral, 1987, p. 140.

¹⁵⁶ El Quietismo fue un movimiento místico surgido en el siglo XVII en el seno de la Iglesia Católica, especialmente en España, Francia e Italia. Fue propuesto por el sacerdote y místico español Miguel de Molinos en su *Guía espiritual que desembaraza el alma y la conduce por el interior camino para alcanzar la perfecta contemplación y el rico tesoro de la paz interior*, publicada en 1675. José Ángel Valente. *Ensayos sobre Miguel de Molinos, guía espiritual seguida de la defensa de la contemplación*. Barcelona, Barral, 1974, p. 30.

¹⁵⁷ *Ibíd.*, p. 34.

el camino hacia la vida exitosa a través de “el sutil ingenio... el infecundo y fraccionario *pensar el bien*”, que únicamente el camino de la verdad deja en el “sustancioso e integral *vivir el bien*... la iluminada, auténtica, profunda, verdadera inteligencia”. (p.89) A través de este “sutil ingenio” se accede a la ensoñación, a la imaginación y a la especulación, de ahí que Hernández se abandone a la interpretación de las imágenes atemporales. En este sentido, Hernández podría haber estado de acuerdo con Calderón de la Barca para quien “la vida es una peregrinación, un sueño, y el mundo es un teatro de apariencias”. En ambos el pesimismo está atemperado por su fe en Dios y por el conocimiento, que en el caso de Calderón de la Barca, asimiló de santo Tomás de Aquino mediante la *interpretación*; en él, el sentir de la angustia de muchos de sus personajes les aproxima al existencialismo cristiano contemporáneo:

¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión
una sombra, una ficción,
que el mayor bien es pequeño.
¡Que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son!¹⁵⁸

Hernández mantiene más un espíritu filosófico que religioso, pues privilegia el pensamiento ante la fe y a la manera de G. K. Chesterton cree que “la razón en sí misma es un acto de fe. Es un acto de fe asegurar que nuestros pensamientos

¹⁵⁸ Pedro Calderón de la Barca. *La vida es sueño*. México, Aguilar, 1976, p. 113.

tienen una relación con la realidad”¹⁵⁹. De ahí el absurdo y la idea de que “es la realidad la que con frecuencia resulta un fraude”¹⁶⁰.

De Schopenhauer recibe la idea de que mediante la intuición es posible acceder al conocimiento intelectual pues parte de la premisa de que: “Toda causalidad, por tanto, toda materia y por ende toda la realidad efectiva sólo existe para el entendimiento, por el entendimiento y en el entendimiento”.¹⁶¹ También de Benedetto Croce acoge el pensamiento de que la realidad se da como espíritu que continuamente se determina y, en cierto sentido, se realiza. El espíritu se configura entonces como la fuerza que anima la realidad. Aunque Hernández se haya más próximo respecto a la filosofía de la intuición de Henri Bergson quien contrapone dos fuentes de conocimiento, la inteligencia y la intuición. La primera resulta imperfecta e incapacitada para llegar al conocimiento de la realidad; en cambio para introducirnos en la esencia del ser hemos de acudir a la intuición.

Hernández, al sumergirse en los misterios de la contemplación y la imaginación coincide con el trascendentalismo de G. K. Emerson, en el sentido de que “haciendo uso de la intuición y la observación, el hombre es capaz de entrar en contacto con la magia cósmica; la fuente creadora de vida, identificada como Dios, por los deístas, y como Totalidad, por los panteístas”.¹⁶²

Por otra parte, la Generación del 98’ —tal nombre se debió a la expresión con la que designó ‘Azorín’, años más tarde, al grupo integrado por él mismo,

¹⁵⁹ Gilbert Keith Chesterton. *Obras completas*. Tr. Antonio Marichal, Buenos Aires, Plaza & Janés, 1961, p. 97.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Ana Isabel Rabade Obrado. *Conciencia y dolor: Schopenhauer y la crisis de la modernidad*, Madrid, Trotta, 1995, p.120.

¹⁶² Ralph Waldo Emerson. *El pensamiento vivo de Emerson*. Tr. Luis Echavarrí, Buenos Aires, Losada, 1940, p. 67.

además de Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Ramiro de Maeztu, Ramón del Valle Inclán y Antonio Machado— resulta ser una gran influencia para Hernández en el sentido de que experimenta creando nuevas formas:

De todos los del 98, Miguel de Unamuno es el guía innovador en la prosa narrativa del siglo XX, con su nuevo tipo de novela, llamada “nivola”; Pío Baroja lo es con el llamado “nuevo realismo de acción y de aventura”; Azorín con la nueva prosa lírica y evocadora, prosa de “tiempo lento”, y Valle Inclán con la visión satírica y deformada de la realidad, las innovaciones dramáticas barrocas “del héroe reflejado en el espejo”, la novela esperpéntica.¹⁶³

El sujeto es llevado por Unamuno hasta la fascinación de la subjetividad, esta nueva creación de la realidad y su conquista también se haya presente en el discurso de Hernández, sólo que éste último lo lleva a cabo mediante la suprarrealidad¹⁶⁴ en la cual los mínimos hechos, la mínima cosa es llevado a un primer plano, con aire mayúsculo; franqueando al mismo tiempo, las barreras del tiempo y del espacio.

También como en Unamuno en la obra de Hernández se encuentra el conflicto interior por la necesidad de creer (fe) y de saber (conocimiento) y que al mismo tiempo una niega a la otra. También está presente la angustia espiritual y el dolor que provoca el silencio de Dios, así como el tiempo ineludible y la muerte.

¹⁶³ Horacio López Suárez. “Unamuno novelista y nivolista” en: *98: Derrota Pírrica*. México, UNAM, 2000, p. 93.

¹⁶⁴ Es José Ortega y Gasset quien habla de la suprarrealidad, como instrumento usado en la deshumanización del arte que consiste en la inversión de las jerarquías, es decir en hacer un simple cambio de perspectiva. *La deshumanización del arte*. Porrúa, México, 1992, p.24.

Tales inquietudes del espíritu son “como un río a través del cual fluye la angustia, como medio de salvación, que conduce a la fe”.¹⁶⁵

Del mismo modo, Pío Baroja se define como defensor de la novela abierta, pues consideraba que ésta era como un fluir en sucesión: “la novela en general es como la corriente de la historia: no tiene principio ni fin; empieza y acaba donde se quiera”.¹⁶⁶ Así, Baroja, compone sus obras a través de una serie de episodios dispersos, unidos, muchas veces, por la presencia de un personaje central, pues

los personajes en su obra, son seres inadaptados que se oponen al ambiente y la sociedad en la que viven, aunque impotentes, incapaces de demostrar energía suficiente para llevar lejos su lucha; acaban frustrados, vencidos y destruidos, en ocasiones físicamente, en muchas otras moralmente, y, en consecuencia, condenados a someterse al sistema que han rechazado.¹⁶⁷

Este influjo de la conciencia del personaje en la obra de Hernández se aprecia en la mirada desoladora ante el mundo que éste mantiene, es decir en la pérdida de sentido ante la realidad y la constante búsqueda de éste en su interior, al cual accede mediante la imaginación para alcanzar el conocimiento esencial del yo.

¹⁶⁵ A su vez, Miguel de Unamuno fue influenciado por la filosofía existencialista de Kierkegaard, en la cual “la angustia se relaciona con el pecado y con la libertad. Engendrada por la nada, alimentada por la impaciencia, surgida como realidad de la libertad en cuanto posibilidad. La angustia es el vértigo de la libertad y al mismo tiempo un medio de salvación que conduce a la fe, a la verdad como sentido definitivo de su existencia”. Soren Kierkegaard. *El concepto de la angustia. Una sencilla investigación psicológica orientada hacia el problema enigmático del pecado original*. Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 56.

¹⁶⁶ María Teresa Arregui Zamora. *Estructuras y técnicas narrativas en el cuento literario de la generación del 98: Unamuno, Azorín y Baroja*. Navarra, Barañain Eunsa, 1998, p. 98.

¹⁶⁷ *Ibíd.*

Algunos críticos del siglo XX han relacionado a Nietzsche con Gracián, y uno de ellos fue Azorín; a su vez éste último, según Villaurrutia, fue una influencia directa en Hernández:

Muestra predominio de los elementos autobiográficos y de impresiones suscitadas por el paisaje, el protagonista es Antonio Azorín (del cual tomará su seudónimo), personaje de ficción que se convierte en la conciencia de su creador. La fatalidad y la obsesión por el tiempo, también formarán parte de sus inquietudes. Posteriormente, su inclinación por el surrealismo (1929) es marcado por el vanguardismo, y por el drama personal y cosmológico inspirado en el poeta Rainer María Rilke.¹⁶⁸

Efrén Hernández como se aprecia, es una combinación sutil y dominante al mismo tiempo de intensidades espirituales e incapacidades pragmáticas. Un ser atento de una naturaleza superior demandada por su interioridad, un hombre, sin embargo, desprendido del tiempo, viviendo y escribiendo en el propio.

¹⁶⁸ Xavier Villaurrutia, "El señor de palo", *El libro y el pueblo*, diciembre, 1932, p. 15

CAPÍTULO III. ANÁLISIS NARRATIVO

3.1 Entre la ficción y la realidad

Como antes se dijo, la obra de Efrén Hernández acude a reminiscencias de lecturas o tópicos consagrados de la literatura española de los Siglos de Oro que en palabras de Villaurrutia dieron a su escritura una “apariencia arcaica y fuera de uso”,¹⁶⁹ este juicio que en su momento pudo entenderse como de alguien que no iba al corriente con las modas literarias, o incluso, a la par de los Contemporáneos; hoy podemos percatarnos que es justo este hecho (parecer arcaica y fuera de uso) era lo que representaba estar inmerso en la vanguardia:

varios autores y críticos vanguardistas iberoamericanos partieron más de una incorporación de otras literaturas modernas –sobre todo francesa, norteamericana y alemana- a la tradición en lengua castellana, que a buscar una escisión radical con la misma. La postura iconoclasta por lo general se replegó en los manifiestos, pero alcanzó menos a la obra de ficción.¹⁷⁰

Prueba de ello en la narrativa de Hernández, a veces desde el título de la obra, o ya en el mismo *corpus*, existe dicha aproximación *paratextual* o *intertextual*¹⁷¹ a la tradición, lo cual lo lleva a mantener un constante diálogo con ésta. Sin embargo, dicha mirada sobre el tema “vanguardia y tradición”, sólo es

¹⁶⁹ Xavier Villaurrutia. “El señor de palo”, *El libro y el pueblo.*, Vol. X, diciembre, 1932, pp. 14-15.

¹⁷⁰ Hadatty Mora. P. 94.

¹⁷¹ El término intertextual, según Gérard Genette, es el primer tipo de relación transtextual. Consiste en la “presencia de un texto en otro”. En esta categoría se encuentran la cita, el plagio y la alusión. En tanto que el paratexto consiste en una relación transtextual donde no coinciden por completo la fuente y la nueva obra. Mantienen en común sólo “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.” Gerard Genette *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989, pp. 10-11.

posible realizarla a partir de nuestro tiempo, en tanto la teoría de la recepción.¹⁷²

Otra muestra de su incursión a la vanguardia es que el tipo de relato predominante en la narrativa es el llamado *metafictivo* (o *metaficticio*), es decir, una narración que habla de otra narración,¹⁷³ el cual se puede apreciar en su escritura. En el presente análisis se partirá de estas dos premisas, con el propósito de resaltar una destacable apropiación particular de la abismación que Hernández realiza en los relatos. Para ello nos basaremos en la teoría de Lucien Dällenbach quien realiza un profundo análisis sobre este tema.

El teórico señala que existen diferentes tipos de *metarrelato*, y que puede aparecer de distintas maneras y en diferentes grados, uno de ellas es la “posibilidad de reflejar al escritor”, es decir reflexionar sobre la subjetividad más genuina de éste. Lo cual nos abre un panorama para el conocimiento de un autor que se encuentra casi siempre en su escritura, pues generalmente sus relatos son autobiográficos.

La autonomía de la obra vanguardista responde no sólo a no cumplir con una función social, sino a mantenerse en la ruptura, hasta cierto punto radical, con un modelo de representación de la realidad, a través del discurso abismado, o la abismación del francés *mise en abyme*.¹⁷⁴ Mediante una analogía entre la situación del personaje y la del narrador, “entre el contenido del relato-marco y el del relato intercalado”.¹⁷⁵ La abismación, por tanto se trata de la “novela dentro de la novela”,

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ Lucien Dällenbach. *El relato especular*. Madrid, Visor, 1991, p. 24.

¹⁷⁴ “Empleado en literatura a partir de una reflexión del escritor André Gide, proviene originalmente del heráldica: al interior del escudo puede hallarse otro escudo, que se encuentra “puesto en abismo” o “abismado” en relación con el primero. Una narración que contenga a otra, en un primer sentido, sería una narración abismada”. Hadatty, p. 51.

¹⁷⁵ Dällenbach., p. 24.

“novela de la novela”, “novela del novelista” y “novela de la novela de la novela”.¹⁷⁶

De acuerdo con el teórico, el juego en espiral que se presenta en la relación de un discurso con el otro, es fundamental pues:

en cuanto hace que entren en situación de interferencia dos esferas: la del autor que renuncia a pronunciarse personalmente sobre su obra, transmitiendo el conocimiento que posee de un personaje que le sirve de cobertura; la del personaje, quien, por su papel de portavoz, se ha elevado al nivel del autor –de ahí que sea urgente, para que el relato tenga verosimilitud, atenuar el carácter transgresor de esta inversión, autenticando como es debido a los representantes autoriales.¹⁷⁷

Alude de esta forma, a tres tipos de abismación:¹⁷⁸

- a) De lo enunciado¹⁷⁹: Relato dentro del relato (con o sin coincidencia temporal).

Cita de contenido o resumen intertextual. En cuanto condensa o cita la materia de un relato, constituye un enunciado que refiere a otro enunciado [...] dando lugar a una repetición interna. No cabe pues sorprenderse de que la ficción narrativa de toda *mise en abyme* ficcional se caracterice fundamentalmente por la acumulación de las propiedades ordinarias de iteración y del enunciado en segundo grado; a saber: la aptitud para dotar a la obra de una estructura fuerte y robustecer la significancia, para hacerla dialogar consigo misma, suministrándose un aparato de auto-interpretación.¹⁸⁰

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 48.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 67

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 73

¹⁷⁹ *Ibid.* La traducción de Dällenbach emplea “el enunciado” tanto para *lo enunciado* como para *el enunciado* por lo cual se hará la distinción en el presente, de acuerdo como lo define Beristáin: “El enunciado estaría conformado entonces por la enunciación (el discurso) y lo enunciado (la historia contada), en el caso de la narrativa”. Helena Beristáin. *Diccionario de Retórica y poética*. México, Porrúa, 1988, p. 187.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 73.

- b) De la enunciación: Relato interno que da cuenta de dar cuenta (cuenta cómo se construye). No tiene expresión en el texto, por lo que para asomar necesita combinarse con la abismación de lo enunciado. Comprende: 1) La “presentificación” diegética del producto o del receptor del relato, 2) la puesta en evidencia de la producción o de la recepción como tales, 3) la manifestación del contexto que condiciona (o a condicionado) tal producción-recepción. Rasgo común de todas estas puestas en espectáculo es el hecho de que todas apuntan, por artificio, a hacer visible lo invisible.
- c) De abismación en el código: son aquellos textos resultantes del modelo de su construcción.

3.1.1 La enunciación abismada

La prosa de Hernández rompe con los moldes narrativos realistas, sin duda, los dominantes en los años veinte y treinta.¹⁸¹ En el cuento “El señor de palo”¹⁸² (1932) se tiene un caso particular de abismación en la enunciación, pues es la historia contada en tercera persona (y a manera de capítulos) que se interrumpe, de repente, para plantearnos digresiones del narrador único, que entonces se evidencia en primera persona, con señalamientos sobre la creación:

¹⁸¹ Brushwood. *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*. México. FCE., 1973.

¹⁸² Este cuento “resulta ser más innovador, que los cuentos publicados en 1928 porque es un discurso sobre el proceso de narrar. repetidamente, la voz se refiere a lo que ha escrito (dicho). Abandona la narración de incidentes para “divagar”, por varias páginas, pero casi nunca abandona la autorreferencia”. John S. Brushwood. Ed. Cit., p. 89.

No trato, en fin, de formar un simple catálogo de hechos —esto es fácil y nada me aligera—, sino reflejar mi sobreangustia con las cualidades que ha adquirido en mi espíritu, es decir, dar a luz una organización, relacionados los hechos de manera que, aún cuando cada uno pueda ser tomado como una anécdota completa, no aparezca en el organismo resultante, un aparato inútil o un aparato a faltar.¹⁸³

Partiendo de un tejido de recuerdos, la voz narrativa nos lleva por un camino donde el tiempo se reduce al instante y el espacio conforma un mundo inasible como el del sueño. El protagonista viajero coincide como personaje modélico en el sentido en que en su vinculación con la ciudad está siempre de paso. De este modo, la única certidumbre que tiene el lector se basa en el flujo de la conciencia o en el discurrir del protagonista. Tal representación abismática, nos provoca un efecto de *discontinuidad*, de *traslapes* y de *retornos* en el relato.

La historia de “El señor de palo” conforma también, un modo de expresión diferente en la cual existen agudezas filosóficas, psicológicas y humorísticas que están narradas bajo una aparente sencillez. La ficción adquiere una dimensión particular que puede partir desde un detalle, hasta llegar al delirio de la ensoñación. Recurre así a distintos recursos estilísticos para evitar la representación pedestre de lo real. Acude tanto a la referencia intertextual, como al tratamiento de un ‘asunto’ anodino, que no deja lugar a dudas sobre su irrelevancia:

Ya ahora llevo escritos y platicados tantos cuentos, que no pueden contarse; pero la gente dice que versan sobre naderías, y que si bien no puede negarse que soy eminentemente fecundo, mis producciones no son serias, sino que les falta la profundidad, (p. 342)

¹⁸³ Efrén Hernández., p. 335.

La función del personaje es definitiva en este acto creativo pues a menudo el narrador (Domingo)¹⁸⁴ interviene repentinamente para hacer conjeturas sobre la creación. Así, bajo este modo de construcción discursivo, se aprecia el rompimiento con la función clásica del narrador, en la que el sujeto es puesto en crisis:

Carísimo lector [...] me juzgo en el deber de confesarte que yo he dado lugar a que la hicieras y que podría haberla evitado [...] (p. 316).

Una de las formas en que se manifiesta esta representatividad es a través de las constantes divagaciones, que demoran o detienen la anécdota:

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).

Sin embargo, las digresiones constituyen en el relato la única forma de continuidad, pues al estar en ellas, nos acostumbramos a no esperar ninguna fijeza más que el devenir otra cosa: “la variación como permanencia”.¹⁸⁵ “El señor de palo” es una narración que se conecta dentro del mismo discurso consigo misma, con lo cual podemos apreciar la abismación propiamente dicha, casi siempre lo hace con frases como:

Ahora que viene a cuento, o ¿lo veis? Ya estaba dejándome llevar de mis ideas. Estábamos en que rodaba el tren... (p. 337)

y a partir de la cual vuelve a elaborar el discurso:

¹⁸⁴ Es significativo en la narrativa de Hernández el uso de los nombres de sus protagonistas, pues el cuestionamiento sobre la identidad, se funda en la vacilación del nombre, que acaba por erosionar la precaria identidad de éstos, por ejemplo: Catito, Fulán, entre otros.

¹⁸⁵ Esperanza López Parada. *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*. Madrid, Iberoamericana, 1999, p. 49.

Bien, ya oigo que usted dice: -Hoy comienza la nueva era, anoche se acabó la era pasada. ¡Qué tonto es usted! Siento por usted una profunda compasión. Casi siempre permanece en silencio, y cuando por milagro se le ocurre algo, suelta usted un disparate. El argumento que usa no sirve de nada. Con las eras, claro está, pasa igual que con los años. Ahora viene el cuento [...]. (p. 48)

De acuerdo con Luz Aurora Pimentel el discurso puede abordarse desde tres niveles de realidad y significación: el *espacio de la realidad ficcional*, el *espacio de la memoria* y el *espacio metafórico*,¹⁸⁶ desde los cuales partiremos para mostrar los diferentes planos de representación narrativa, así como la enunciación abismada.¹⁸⁷ Así, el recorrido imaginativo de Hernández por los diversos estados de la conciencia parte del abandono de la representación realista, y ahonda en la atención profunda de los objetos, en la ensoñación natural, en el sueño profundo, en reflexiones esclarecedoras, fantaseo divagante, estados de insomnio, estado intermedio entre la vigilia y el sueño. Para ello recurre a las distintas posibilidades del lenguaje y los distintos recursos narrativos, manejo libre del tiempo y el espacio, intelectualismo lúdico y humorístico.

Así, tenemos la historia de un hombre paralítico que sufre un accidente ferrocarrilero a causa de una situación absurda: Domingo intenta seducir a la esposa del garrotero a bordo de un tren, éste se percató del asunto y celoso trata de acercarse a ellos, pero tropieza con una maleta y sale por la ventanilla del tren. Éste descarrila porque va de bajada, la mujer muere y Domingo queda paralítico. El

¹⁸⁶ Luz Aurora Pimentel. *El espacio en la ficción: ficciones espaciales en los textos narrativos*. México, Siglo XXI, 2001, p. 198.

¹⁸⁷ “La silueta del novelista y su novela invaden el espacio que antes pertenecía al camino o a la pintura del personaje, y el espejo que es la propia novela acaba reflejándose, abismáticamente, a sí mismo”. Domingo Ródenas de Moya. *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de vanguardia española 1923-1936*. Barcelona, Alba Editorial, 1997. pp. 11-12.

hecho está narrado a partir de secuencias o capítulos que están conformados por historias paralelas a la 'historia principal' sin perder la unidad temática de lo que se narra.

Espacio de la realidad ficcional

Este espacio está motivado, primero, por el entorno de la vida presente: Domingo, un hombre triste y solo por su situación de vida (haberse quedado paralítico), está bajo los cuidados de María de las Mercedes. Desde su silla de ruedas Domingo cuenta sus vivencias, y la desgracia de permanecer en ese estado:

Con la furia que traía no veía ni donde pisaba, de modo que se tropezó con una petaca. El garrotero se le zafó de las manos y salió por una ventanilla.

Por esto es por lo que el tren que venía de bajada, no pudo ser engarrotado y descarriló.

De la catástrofe resultaron setenta y cuatro muertos, contándote a ti, muchísimos heridos, y yo quedé tullido para siempre, de resultas de un golpe cercano a las orejas.¹⁸⁸

Nos cuenta por ejemplo, cuando nació, cuando estudiaba, antes del accidente, sus amoríos. Tales eventos están vinculados a través de montajes espaciales: "con la integración del espacio se produce la interconexión de las mentes"¹⁸⁹ que rompen la representación de la realidad convencional. En el relato, el tren es la metáfora que funciona como punto de partida o eje estructural de la conciencia y que además semeja el movimiento espacial. Es lo que permite que

¹⁸⁸ Efrén Hernández. *Obras. Poesía. Novela. Cuentos*. México, FCE, 1987, p. 338. A partir de aquí, todas las citas de la obra de este autor, provienen de esta edición. Por lo tanto se incluirá únicamente después de cada cita, entre paréntesis, al final del cuento, párrafo poema o verso, el número de páginas correspondiente.

¹⁸⁹ *Ibíd.*

Domingo, sin importar su condición de paralítico, se desplace constantemente de tiempo y espacio. De este modo, conforme se mueve, se yuxtaponen lugares y vivencias que de otro modo no podrían estar relacionadas.

Fuera de hoy, el tren será siempre la espina vertebral de mi cultura, el eslabón que unifique y relacione mi ciencia y mi conciencia. Fuera de hoy, el tren será siempre un corcel inglés, casi una rauda nube de carreras. Y más, y mucho más. Por algo, pienso yo, por algo se le ha otorgado el premio de una estrella en la frente. (p. 319)

Y en virtud de que el objeto está en movimiento, la yuxtaposición no es en sí una operación estática sino dinámica y el efecto resulta en verdad, cinematográfico. Por ejemplo, cuando Domingo divaga sobre el contemplar de la lluvia, lleva al lector a sus pensamientos para divagar del mismo modo, permanecer ahí por un momento, para luego, de manera imperceptible, quedar fuera de su conciencia, porque más tarde nos damos cuenta que nuevamente se ha efectuado un cambio *espacial*, cuya articulación narrativa es la repetición de la palabra tren (vehículo de la imaginación).

De manera que nuestra perspectiva varía respecto de la voz enunciativa; así, nos movemos de un lugar a otro, imperceptiblemente, para luego caer nuevamente en otra divagación:

Esta azotea, otras azoteas, el patio, que son algunos de los lugares que suenan y se mojan cuando la lluvia es en nuestro rumbo, entre mí se convierten en cosas espaciales. Muchas clases de mares; unos contemporáneos, otros del tiempo en que se atribuían al mundo figuras fabulosas, otros sin fecha, todos con una infinidad de agua, y el cielo socorriéndolos aún. (p. 312) [...] Esto de caminar en tren, de noche, a la

luz mortecina de los carros de segunda, vecinando con gente somnolienta, es, pueden pensar algunos, un poco cansado. (p. 315)

En consecuencia, el montaje espacial descriptivo en el relato nos acerca a las *interconexiones subjetivas*¹⁹⁰ de la voz narrativa: dichos montajes espaciales, realizados en torno a un mismo objeto (el tren), sirven de guía al narrador para acercar al lector a una realidad diferente a la inmediata. De esta manera, las conexiones espaciales se vuelven el trasfondo de las conexiones intersubjetivas, y éstas a su vez conforman la imagen de la conciencia de Domingo. Dicha incursión en la conciencia de Domingo revela el aislamiento; la comunicación entonces, se vuelve una ilusión en la que los recuerdos provocan el acercamiento entre los personajes. Esta representación se da a través de largos monólogos y divagaciones:

Los viajes hacia adentro los hacemos lenta, imperceptiblemente. Al país de los sueños, a la ciudad de los palacios en el aire, a la caserota de la filosofía, a la rendija por donde espiamos nuestros propios pensamientos, llegamos cabalgando en un hilo de humo, que es más bien la cabeza que una tortuguita de humo va estirando. En cambio los regresos a la realidad son bruscos, imprevistos; nos hacen decir ¡Ah! Nos hacen preguntar ¿Qué es lo que pasa? ¿Dónde estoy? (p. 318)

El espacio de la memoria

El espacio y los objetos de la realidad ficcional también desempeñan otra función: “son puntos de anclaje para los recuerdos (ensueños) de la mente, la conciencia de un personaje puede ir y venir de su entorno presente al del pasado.

¹⁹⁰ Pimentel, p. 199.

La representación espacial del pasado se vuelve tan vívida, tan ‘real’ como la del presente”.¹⁹¹

Efectivamente, pues al relatar el hecho del accidente, el pasado se actualiza y el recuerdo (el hecho) parece estar sucediendo, y así compartimos con Domingo las vivencias de antaño. Bajo este ángulo, la historia se mueve en torno a un discurso paralelo entre una voz que se dirige a la esposa del garrotero (ya desaparecida) usando el pronombre ‘tú’, y otro, dirigido a un ‘vosotros’. Repetidamente la voz se refiere a lo que ha escrito (dicho) dejando por momentos la ‘historia principal’ para divagar sin abandonar el sentido autorreferencial.¹⁹²

Dicha interiorización provoca un efecto de presente inacabado en donde el tiempo *diegético* se conjuga con el tiempo del *discurso*. Tal anacronía temporal rompe la estructura del relato quedando: “fuertemente trabada y claramente identificable a los lectores”.¹⁹³ De este modo, el tiempo queda anulado en la memoria y permite al personaje en cuestión, moverse libremente en tiempo y en espacio. Así, el lugar de partida se vuelve un constante retorno, y lo que en un principio era sólo una historia, más tarde se diversifica y se entremezcla con otras historias, dimensionando el relato y llevándonos a la abismación propiamente dicha, que pone en evidencia la construcción de éste.

¹⁹¹ “Algunas veces estos espacios del pasado asumen una forma casi autónoma, como si fueran sólo equivalentes metafóricos de un sentimiento o de un estado de ánimo”. *Ibid.*, p. 209.

¹⁹² Habilidad del sujeto para referirse a sí mismo. Ésta es posible pues existen dos niveles lógicos, un nivel, y un meta-nivel dentro del discurso. Helena Beristáin. *Diccionario de Retórica y poética*. México, Porrúa. 1988. p. 355.

¹⁹³ Esta imagen se compara con el “*efecto neumático* que se trata de la construcción de una isotopía aérea gaseosa, que se evapora como imagen antagónica de las sólidas edificaciones con que se compara la novela realista”. Gustavo Pérez Firmat. *Idle Fictions The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*) Dirham, Duke University Press. 1993.

Veamos cada una de ellas: la historia del accidente ferrocarrilero, sucedida a Domingo, la historia de su vida es decir, cuando nace, cuando su madre muere, cuando parte de su pueblo a la ciudad; cuando un hombre lo timar al venderle un anillo. La historia del garrotero y la infidelidad de su esposa; la del niño que cae a un pozo y muere. La historia de Adelina; nuevamente la de Domingo, cuando estudiaba ingeniería, cuando narra su boda, y finalmente la historia sobre su propia muerte. Dentro de esta “especularidad”¹⁹⁴ el texto se vuelca sobre sí mismo, abismándose en sí mismo y accede, de esta manera, a una dimensión de discurso *extradieético*, lo cual parece ser el efecto de sentido deliberadamente buscado por el autor:

Sólo esto es, según Domingo, lo que Domingo era, y paralelamente sus vecinos y congéneres: un trozo de papel un poco fotográfico; pero esencial ineludiblemente, cronográfico. Es decir, un lamentable y pequeño papel que el tiempo desvanece y decolora. (p. 340)

El uso del aforismo¹⁹⁵ en el relato constituye una manera de representar la fragmentación del discurso, pero también el sujeto fragmentado, por su circunstancia de vida, en este caso Domingo, quedando así adscrito a su condición de sujeto como intelecto, como mera razón.¹⁹⁶ Este intelectualismo aforístico lo encontramos también expresado de manera irónica:

¹⁹⁴ Dällenbach, p. 24.

¹⁹⁵ “Cuando se habla del aforismo como un género de escritura contemporánea, generalmente se parte de la premisa del célebre filósofo de la Escuela de Frankfurt, Theodor W. Adorno, quien consideraba que la época de fragmentación en la que vivimos sólo puede ser asequible desde ideas, escrituras y formas de arte fragmentarias”. Elvia Navarro Jurado. Ed. Cit. p. 86.

¹⁹⁶ Theodor W. Adorno. *Kierkiergaard: construcción de lo estético*/ Theodor W. Adorno: Edición de Rolf Tiedemann et al. Tr. Joaquín Chamorro, Madrid, Akal, 2006, p. 96.

Y supón que por desgracia resultan falsas las teorías de la inmortalidad y que cuando se muere uno ya no sigue viviendo, y que se queda inmovilizado y mudo para siempre, como un muerto. (p. 317)

O poéticamente:

Y Adelina, desde la noticia, dejó de ser un espíritu incorpóreo, y se convirtió en una de tantas estatuillas de tierra, en una simple hija de Adán, sujeta a las enfermedades, a la muerte, y a comer fruta *non sancta*. (p. 331)

En la lucidez:

Creo que Noriega no deja de tener razón, pero sólo dentro de él; dentro de mí, yo también tengo razón. Dentro de mí el pensamiento obedece a una estricta concatenación, nada más que a veces es extraordinariamente rápido y las palabras que lo vierten no alcanzan a seguirlo y sólo expresan los nudos más salientes. (p. 326)

Y en el humor como divertimento que a la manera de Aliciatio, emula las situaciones:

Soy también algo filósofo, y, a la manera de Demócrito, me río de todo, hasta del sombrerito aquel como una oreja de elefante, que traía la segunda vez que salí de ese puntito en el mapa que es mi pueblo. (315)

Por otra parte, la voz narrativa provoca también un distanciamiento con el sujeto y su fragmentación, mediante los cambios imprevistos de voz, por ejemplo cuando el protagonista decide callar: “en este capítulo no hablo ya. Y me importa un comino; ya he contado todo lo que tenía que contar” (p.338), y una tercera persona toma la posición de narrador, como si fuera un epílogo y bajo un estado de

sueño profundo, relata la muerte del protagonista. Luego nos instruye sobre la personalidad de Domingo, de la que dice se asemeja a un “trozo de papel, a una lámina fotográfica; pero esencial, ineludiblemente cronográfico” (p.340). Esta imagen recurre a la atención profunda, es decir a la absorción total en el objeto de la atención y con lo cual viene a cuenta una duda existencial en la que “el estado de perfección únicamente se puede alcanzar aboliendo la voluntad, y bajo un estado de absoluta quietud”. Cinco párrafos después aparece una sentencia de Miguel de Molinos, quien define el silencio como una virtud de la vida espiritual y contemplativa.¹⁹⁷

En este capítulo Domingo ya no habla. En este capítulo Domingo ya no piensa. En este capítulo Domingo ya no sufre. Es decir, Domingo ya no quiere, no desea; se ha hundido en el silencio, y ahora ya es parálítico hasta del corazón.

A esto es a lo que llamo yo “Un señor de palo”. (340)

Este yo que no se identifica con facilidad, sabemos que se encuentra en otro nivel narrativo, que podría tratarse de un narrador interpuesto, el propio Hernández, o sólo una conciencia narrativa, pues dice: “A esto es a lo que yo llamo” y no, “A esto es a quien yo llamo”;¹⁹⁸ no es, por tanto, ninguna identidad definida.

La intención de *lo otro* en el relato se explica a partir de la experiencia del sueño, que nos conduce por caminos insondables en el cual, los personajes no constituyen un centro de orientación alrededor del cual se ordenen los hechos de la

¹⁹⁷Nos referimos al Quietismo, ver influencias filosóficas del presente trabajo.

¹⁹⁸ El subrayado es nuestro.

historia, porque su caracterización no es ni completa ni evolutiva sino que la mayoría de ellos conserva un alto grado de abstracción y por ende un bajo nivel de referencialidad. En el relato los elementos descritos se encuentran aislados como si los abstraiera del resto del conjunto. Ni los personajes, ni el narrador actúan sobre el mundo para modificarlo, sino que permanecen embelesados en un estado contemplativo, recorriendo sus azarosos recuerdos y pensamientos. Por eso los vemos como soñadores naturales que como entes, cabalgan su propia realidad. Así, una vez que Domingo vive en la ensoñación va creando, simultáneamente otros mundos que desembocan en una zona intermedia de la conciencia, en el sentido de estados de tránsito entre la vigilia y el sueño:

le parecía ir siendo envuelto por un hálito de soledad, por una respiración de ausencia, por un melancólico clima de destierro. (p. 130)

Efrén o sus personajes reflexionan como si el mundo acabara de ser descubierto precisamente en sus zonas menos advertidas, como son los detalles o lo más insignificante de las cosas.

Domingo por tanto no es más que variaciones de un mismo personaje: un ser libre, onírico, que va en busca de saciar su soledad y sus inquietudes quijotescas.

Por otra parte, Hernández vuelve muy evidente la omnisciencia mostrada en el relato, pero no existe ninguna diferencia respecto al proceso reflexivo de éste y de los personajes; este proceso conserva el mismo tono narrativo, de ahí que se produce la confusión con la voz narrativa. De este modo, no hay ninguna ruptura entre la manera de contar de Domingo, por ejemplo, y la de la tercera persona que

surge al final del relato, por lo que nuevamente asoma el cuestionamiento sobre la identidad.

Otra variante que se presenta en este relato es el tono irónico que el narrador mantiene respecto al hecho literario ya que cobra distancia de éste último, es decir, se mantiene como espectador ante una ‘escena cinematográfica’:

Y para que ahora lo sepáis de mí, he puesto bajo admiraciones ortográficas los órganos receptores y emisores del lenguaje. Hecho que me parece oportuno, porque fuera de broma, motivos de asombro de esta calidad sólo nos es dado contemplarlos cada dos o tres mil años. *Verbi gratia*: el diluvio, la resurrección de Cristo, las piernas de la mujer del garrotero.

Con tal de daros una idea de ellas, escribiré las cuartillas, los libros o las bibliotecas que sean necesarios para ello, o para desengañarme de que hay verdad en la última frase: ‘Las palabras son sólo pálidas sombras’.
(p.323)

Tal distanciamiento respecto al hecho literario lo hace valiéndose también de la parodia, y no sólo eso, pues mediante éste vuelve por fuerza cómplice al lector (guiño de ojo), llevándolo a interpretar los valores de la correferencialidad. Pero también el uso de la cita, la paráfrasis y la alusión mantienen esta intertextualidad con la tradición, con Gutierre de Cetina, por ejemplo:

Un madrigal escrito con letras bizantinas de sopa de letras bien condimentada, ante, supongamos, un sujeto participante de estas dos naturalezas: la naturaleza sentimental de los poetas y la no menos sentimental naturaleza de los involuntarios ayunantes.

Ojos claros, serenos...

Ya que así me miráis, miradme al menos. (p.330)

El intelectualismo humorístico está presente cuando emplea la frase ¿Qué un buey voló? Aludiendo a San Agustín, para expresar su incredulidad sobre lo que se cuenta de lo que ha sucedido o está por suceder:

Sobre bueyes, se cuenta que a San Agustín le preguntaron: ¿Qué un buey voló? A lo que contestó San Agustín, con sorna: Puede ser que sí, puede ser que no. (p. 331)

Un párrafo adelante hace alusión a los textos bíblicos en una parodia que los banaliza cuando en el relato, Dios alude al *Manual de urbanidad y buenas maneras* de Antonio Carreño (1812-1874) para llamarles la atención a Adán y a Eva por su desnudez:

Y he aquí que anotaron; Eva, que ella no traía camisa, y que los pantalones de Adán eran de fantasía; y Adán lo mismo que Eva, y concertaron esconderse entre unas ramas. A poco del que todo lo ve, llegó de mal humor, y no viéndolos, con la voz de los relámpagos emitía malas razones: -Qué pasa con ustedes ¿En donde andan metidos? ¿No han leído el Carreño? Yo les enseñaré a tratar con corrección una visita. Adán y Eva asomaron, temerosos, únicamente la cabeza, y Dios les preguntó la causa de tanta parsimonia. -Señor- le dijo Adán-, comimos esa sonrosada fruta que nos tienes prohibida y nos dimos cuenta de nuestra desnudez. (p. 331)

El sarcasmo sale a relucir cuando se trata de hacer burla de aquello a lo que él llama “una retórica acartonada”:

Nada más falso que aquello de “el relente es el llanto del amanecer”. En esta frase no hay más que literatura hueca; yo creo que quien la hizo no tuvo en cuenta para nada su cerebro: le sonó bonito, la escribió, y quedó muy ancho, como si hubiera dicho la gran cosa. (307)

Pero también cita a Garcilaso de la Vega (égloga III a quien llama “joya de la literatura”), con los siguientes versos para mostrar el sufrimiento ante lo imposible con su amada:

*Flérida, para mí dulce y sabrosa,
más que la fruta del cercado ajeno.*

La creación de imágenes características también son un recurso constante en el relato: “Anteanoche —me acuerdo como en sueños—, entredormido estuve hablando solo, una barbaridad, hasta que vino el sueño disgustadísimo a callarme” (p. 321).

El empleo de acusativos u otras formas de agudeza verbal, también están presentes:

Se parece este caso al caso de Adelina, quien, habiéndome dado un millón de gracias, perduró igualmente graciosa: En sus ojos llovía entonces a torrentes, y yo, aprovechando la oportunidad, lavé mi alma en su frescura como quien lava sus manos en un aguamanil. (332)

O de Derivaciones: “Y qué dichosos sueños soñábamos entonces” (p.350)

El uso de la semejanza como agudeza conceptual, en la que la presencia de un vehículo metafórico animalizador, acorde con la condición degradante de la sátira y la burla, está presente, como la “santa ardilla”,

“narrador-gato”, ¿qué duda cabía ahora de que yo era un gato?,¹⁹⁹ el “ratón-raposa” (ratoncito que está haciéndose el muerto, como la raposita mortecina de la fábula del conde Lucanor”. (p. 286)

Espacio metafórico

En el espacio metafórico, “el espacio carece de existencia ficcional; no existe ni el presente ni en el pasado. Este se da como una representación metafórica del *correlato subjetivo* es decir, como un equivalente que formula el *narrador* para dar cuenta de sentimientos no definidos; o sea un *equivalente emocional*”.²⁰⁰ Dicha interiorización del narrador subyace como la imposibilidad de encontrar en la vida real un punto fijo al que pueda asirse. La fugacidad de la vida representa el sentir profundo: “se acercaba la hora en que la noche, tocando a sus orillas, añade aún otra prueba de que todo es pasajero” (p.328). La ausencia de una identidad no definida en el relato nos habla de que el lector se enfrenta a una escritura que tiene como objeto primordial lograr un efecto contundente de incertidumbre:

Consideradme parálítico, imposibilitado de moverme, pensando en el tren brioso, construyendo con todo mi deseo mi peregrina, temblor de agua, fuga de la atmósfera o transeúnte. Y también cuando sueño que soy río, y cuando increpo el tiempo: ¡Tiempo, quiero ser como tú, algo que no sabemos, pero que consiste sólo en pasar, únicamente en irse! (327)

¹⁹⁹ “gato significa, además de su sentido recto ‘felino doméstico, ‘ladrón’ en lenguaje de Germánia. Se trata de un chiste alusivo a la venalidad de los escribanos. Ignacio Arellano. *Los recursos de la agudeza conceptista*. Madrid, Iberoamericana, 2004, p. 34.

²⁰⁰ *Ibid.* p. 217.

El aparente caos narrativo del relato tiene, sin embargo, una perfecta circularidad, como si se tratara de un procedimiento en el cual trazaran muchas vueltas alrededor de un punto, y cada una de ellas imantara más hacia el centro. Alrededor del paralítico, por ejemplo, se urden las imágenes más absurdas (como en el cuento “Tachas”) para evidenciar lo absurdo y con ello hacer una especie de desmantelamiento de la realidad, el final del relato regresa al título “El señor de palo”, lo que daría una metatextualidad alegórica al título.

Como en la *Odisea*, Hernández realiza su homérico viaje en el que plasma sus deseos más elevados, es el viaje metafórico que realiza por los diversos estados de la conciencia, entendida como un tipo de lucidez inseparable de las facultades imaginativas. Esta ronda dinámica posibilita la actividad onírica, una y otra vez, sin estancarse:

La voluta más ágil de mi fantasía es tan leve y tan ágil, que resulta de una imposible transmisión verbal. Puedo, sin embargo, referirme a un claro de bosque, a un temblor de agua de fuente, cuyo estremecimiento pasa frente a mí, a la manera de un soplo pausadísimo del aire; pero andando, y que es más bien una señora. (p. 324)

Hay en “El señor de palo” cierta circularidad de la memoria y de la historia, de los momentos que se van y se reconstruyen, o deconstruimos, en los recovecos de nuestros recuerdos, en la palabra que se enfrenta con su espejo. Y es que mediante la imaginación profunda, la fractura con la realidad se da en el relato sólo dentro del espacio metafórico. Así, las imágenes del sueño se manifiestan como un chisporroteo sin consistencia, sin fundamento; pero el narrador nos advierte que no se trata de algo mágico o sobrenatural, sino de algo verdadero:

Aunque parece un cuento escandinavo, tal como Domingo se lo figuraba, testimonios vinieron, y probaron que los años, al pasar, lo envejecían. No se crean los que se jactan de tener duro el colmillo, que se trata de inducirlos a engaño, ni se la den de sabios, si no saben que la verdad es, precisamente, ésta cuyo rostro tiene en mayor dosis semblante de inverosimilitud. (pp. 338-339)

A la manera de un gran ciclo, los estados de la conciencia se ven entrelazados por la actividad imaginaria, como jirones se van presentando en el relato abismáticamente, sin que el lector, de momento, pueda entender el sentido de cada parte; el relato, entonces, se torna imprevisible tras la *movilidad* que parte del espacio y el tiempo llevándonos a la inclusión de una cita, una alusión, o a una acción hilvanada dentro del ámbito narrativo. De este modo, la estructura, adquiere un nivel metafictivo, en el que pueden darse todas las categorías narratológicas:

El conjunto entonces me causa la impresión de una mona de trapo. Las monas éstas, como tienen de lana el interior sin esqueleto, pueden doblarse de todas partes, y en más agudos ángulos que el cirquero más plegadizo de esta especie. (p. 335)

Visto así, el relato resulta ser “una construcción completamente viable, una construcción contorsionista, que puede entrar y salir de sí, mudar el tono, variar la perspectiva y distanciarse de las convenciones que la aten a una única dirección, a un único significado, a una jerarquía o a un centro.”²⁰¹ Tal idea resulta significativa pues la imagen podría englobar, el relato en conjunto.

²⁰¹ *Ibíd.* p. 50.

“Un clavito en el aire”

En este relato el narrador personaje es un escritor que se dirige –simulando comunicación oral- a un tal Severiano, que funge de escucha representado más que de lector, haciéndolo partícipe más de su proceso de percepción y elaboración mental de la escritura, que de la escritura misma. La idea de que el tiempo es un clavito colgado en el aire da título al cuento, pero tal ficción de Hernández parece pender también de un clavito en el aire, lo que daría una metatextualidad alegórica al título. Así, este “ejercicio de escritura” se presenta como una abismación en la enunciación.

El relato parte de un silogismo que dice:

Lo barato es raro

Lo raro es caro

luego lo barato es caro.(p. 341)

para explicar que debido al tiempo y sus rigores, la puerta de su casa que es de oyamel (palo barato) se le ha hecho una rajadura. No sin dejar claro, irónicamente, que la reflexión que se propone a partir de esta situación, no está hecha a la manera de las paradojas bizantinas²⁰², ni de discusiones santotomistas²⁰³, ni escrita a la manera de la retórica neoclásica, particularmente de un modo pedagógico como lo hacía Fray Antonio Gerónimo Benito Feijoo y Montenegro, sino enfatiza el narrador: “Todo lo contrario, Severiano, todo lo contrario”. Al parecer se trata en cambio de abordar la realidad a partir de dos fuentes de

²⁰² Recordemos que se usa para referirse a discusiones baldías, vanas o intempestivas y que se originó en los Concilios y reuniones eclesiásticas de la iglesia ortodoxa griega que se celebraban en bizancio, Constantinopla; los preladados se ocupaban en conversaciones sin mérito alguno sobre temas que no tenían ninguna importancia en lo que se trataba de discutir, de ahí el adjetivo. *Diccionario de la lengua española*.

²⁰³ Quienes por cierto, rechazaban los discursos del fraile Benito Gerónimo Feijoo.

conocimiento: la inteligencia y la intuición. La primera, tradicionalmente valorada como “la facultad más fecunda para la teoría gnoseológica, se le presenta como afectada de una gran imperfección, que la incapacita para llegar a la captación de lo real; la inteligencia altera la realidad. En la intuición, en cambio, se produce una afinidad entre sujeto y objeto, lográndose una simbiosis de reconocimiento entre ambos”.²⁰⁴

En tal relación con los objetos quizá no sea tan aventurado pensar en la filosofía de George Berkeley, quien propuso que no se puede saber si un objeto es, sólo puede saberse un objeto *siendo* percibido por una mente. Es decir, todo lo que puede conocerse de un objeto es su percepción del mismo. “Las ideas siempre conservan su particularidad —dice el filósofo—, no es la abstracción sino el lenguaje, lo que hace posible extender observaciones particulares a lo general”.²⁰⁵ El ser humano es concebido como una mente que se percibe y percibe a lo otro. Todo sucede en la mente, afuera más nada, así, rebasa el simple hecho de observar un objeto, trasladándonos a los confines de la imaginación: “las cosas, afirma quien ha pensado en ello, son nada más que la representación que de ellas nos hacemos”. (p. 302)

Sus historias son como clavos firmes, sólidos, arrancados, sin embargo, de su sostén; flotan, desde ese instante, errabundas, ingravidas, desde las cuales la voz narrativa, se mantiene en la contemplación, ya se trate de un joven observando el cielo, mirando un retrato, de un paralítico viajando o de alguien observando una puerta:

²⁰⁴ Henry Bergson. Ed. Cit. p. 63.

²⁰⁵ George Berkeley. *Principios del conocimiento humano*. Tr. Pablo Masa; Pról. Luis Rodríguez Aranda. Buenos Aires, Aguilar, 1974. p. 27.

Es necesario, señoras, caballeros. Aprovechemos este sedante y cordial efecto de la luna. Urge medicarnos con cualquier cosa, con lo que esté más a la mano. Aunque sea con esta vulgarísima receta que consiste en contemplar el firmamento. O con aquella otra que consiste en escuchar a Heifetz, tocando su violín. O bien, esta tercera, la más popular, la que contiene las virtudes mitológicas de la mitológica panacea: un sorbo de vino de buena calidad. (p. 69)

Al seguir el azaroso ritmo y las aleatorias transformaciones de la subjetividad narrativa, el relato se aleja de cualquier relación causal o asociativa a las que generalmente está acostumbrado el lector, y más bien sigue una coherencia desconcertante, parecida a la memoria de los sueños.

Y sucedió que cuando me encerré en mi alcoba, no me consideré encerrado, más bien me pareció que las dos ventanas y la puerta carecían de maderas, y que los muros eran cuatro calles públicas, el techo la intemperie, mis vestidos, la untuosidad de las miradas de los espectadores, y mi cuerpo, la atracción mundial del día.(pp. 343-344)

De este modo, nos acercamos a elementos oníricos creados en un mundo intemporal donde el monólogo y las digresiones privilegian el tiempo del narrador, por encima del tiempo de la historia, pues apenas ha comenzado escribir el cuento para definir el tiempo, cuando algo se le antepone:

Porque, aunque me gustan los días –lo suavcito que se vienen, llegan y rompen en mañanas, y que las mañanas se pasen a mediodías, y los mediodías a mediastardes, y que después se abra el cielo hasta su más honda vista-, quisiera no encontrar en mí la media semejanza con que me les parezco en tener yo pies y manos y ellos nomás pies. (p. 342)

En el relato se presenta una atención profunda, una absorción total en el objeto: la puerta de oyamel que no es sino un estado de conciencia en el que se presenta el discurrir sobre el tema del tiempo. Difícil es, sin embargo, seguir el flujo del pensamiento, asirlo, pues éste se muestra tan volátil como el tiempo mismo. Esta imagen onírica, sorprende por lo que tiene de absurda y cómica y que en cierto sentido podríamos asimilarla al surrealismo: esa moda fútil que viene de Francia.

“Incompañía”

En “Incompañía”, quien cuenta la historia en primera persona se expresa en una febril asociación libre y un personal sentido del humor, y nos advierte “no vayáis a pensar que todos éstos son puntos desarticulados, o de mariguana, o de poeta actual, o surrealismos; fantasmas de apoyo en otro suelo que el de la fantasía de un solitario enfermizo y amargado” (p. 349)

“Un gran escritor muy bien agradecido”

Llama sobre todo la atención un cuento como “Un escritor muy bien agradecido”, en el que el escritor es un personaje ridiculizado –inseguro, paupérrimo, derrotado- que pierde sus llaves en la noche y debe realizar una caminata obligada antes de quedarse dormido en un banco de parque. El relato cierra en el nivel del sueño: el escritor se deja comer por el lobo –un simple perro del mundo de la vigilia es recodificado como lobo en el sueño- que lo persigue desde antes, pues lo había librado al tropezarlo de un intento de suicidio a navaja. Cierre metafictivo: el personaje sueña (realidad B) que es rico, amado, próspero, y alcanzado por un lobo (perro en realidad A) se deja comer (B, pero deja de respirar

en el nivel A). Cabe la posibilidad de que se trate de una pesadilla, pero el narrador ya no es capaz de discernir entre los distintos niveles de representación.

“Unos cuantos tomates en una repisita”

Este cuento resulta ser el “más narrativo”, pues su manejo de tensión se concentra al evitarse un final abierto o débil. En este hay una serie de reflexiones descriptivas acerca de una vecindad del centro de la Ciudad de México, y luego con la historia de uno de los inquilinos, contada por un vecino –narrador en primera persona, homodiegético-, que de manera expresa es quien escribe el texto que leemos:

El que haya leído con alguna atención las precedentes líneas, tal vez habrá empezado a sentir en su cabeza un vago desconcierto, [...] 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 aportando las características de la vecindad. (p. 360)

Las dos vetas que construyen este relato se oponen, se contradicen, se anulan, dice el escritor representado: vivir en tan insegura vecindad no cuadra con el temeroso morador. Y entonces aparece la causalidad: está enamorado. Y así la verosimilitud queda salvada: no hay colisión de trenes, sino suave carrera en paralelo.

“Don Juan de las Pitas habla de la humildad”

Este es un relato provisto de un constante diálogo, en el cual el juego con la identidad permite el desdoblamiento del individuo: el yo que el mundo ve, el yo que el individuo cree que es, y el yo que realmente es. En tal relato es posible percibir

una autoría declarada o un señalamiento previo en el que se incluye el propio autor: “Don Juan llama a cuentas a la humildad y la somete a juicio. Antesala de la meditación, reconstruida por Efrén Hernández”. (p. 391) A menudo desmitifica el papel del narrador-autor, ya que crea a su propio autor:

Si la literatura es una invención, lo primero que cabe inventar es al autor. Al incorporarlo como personaje, la literatura no existe antes, existe mientras alguien participa de ella; por ello el guiño permanente con ese interlocutor (cómplice) a quien se sabe partícipe de claves secretas en el juego de la literatura.²⁰⁶

En este juego narrativo, da la impresión de que la labor de escritura en Hernández resulta una tarea de exilio, en la cual y a la manera de un equilibrista, se sostiene a sí mismo. Pareciera que el autor buscara su verdadero *yo*, y escribe acerca de su identidad: “Antesala de la meditación, reconstruida por Efrén Hernández” (p. 391). Este particular distanciamiento de sí mismo se muestra como un gesto de duda esbozado por quien se sabe consciente de una identidad fragmentada:

Y habiendo releído, encontré que mi decadencia es perceptible también en mi escritura, y me nació la idea de que, a un relator, podríamos considerarlo como una fuente de agua de donde se origina un río que es la narración. Pues ésta mía se me figura un río salido de su cauce. Malísimo negocio; ya no se puede distinguir de una laguna, ya no se sabe adónde el río irá a parar. (pp. 334-335)

²⁰⁶ María del Mar Paúl Arranz. “Efrén Hernández o el juego cómplice de la literatura”, *Literatura mexicana*, vol. 5, México, UNAM, 1994, p. 96.

El texto por tanto, es una manifestación directa de la intención del narrador (autor) por dejar plasmado el proceso de su pensamiento creativo.

“Tachas”

Este relato posee elementos de un personaje en formación de la identidad, en el que se puede apreciar la creación creándose, y en donde el alumno enfrenta efectivamente un proceso de crecimiento pues éste se inicia en el arte de enseñar, sobreponiéndose a la imposición, a su circunstancia: ser un soñador que hurga en el sentido de las palabras y en la esencia de las cosas. La situación inicial parte de la divagación del personaje, en la que aprovecha para hablar de Cervantes, justo para tratar de resolver esa “duda primordial”, eligiendo a Don Quijote por ser éste más sabio, aunque (“un loco”), que a Persiles (“que era un cuerdo”). Se vuelve a la palabra, pero el personaje es disperso: interpreta a un pájaro cantor, ve las nubes, evoca a la criada Petra, a la vendedora Imelda, se imagina a las estrellas y piensa en todo menos en lo planteado por el profesor: qué son “tachas”. El protagonista, no obstante, define este vocablo por el contexto: piensa en la luna, donde “todo es inmaculado, allá todo es sin tachas”. Vuelve entonces al motivo principal: una palabra. Todo es interpretación. Al alumno Juárez lo vieron fijamente. Hay una sensación de extrañamiento, pero lo más grave para él es que el maestro se le haya dirigido: su mirada lo pone en jaque, he ahí una prueba, “la lucha contra la imposición”. Sin embargo Juárez “cruza el umbral”; sale de su distracción, de su mundo, habla y es escuchado. Habla sobre la palabra “tachas” y sus muchas acepciones. Se da un enfrentamiento con el maestro y Juárez, se posesiona repentinamente del papel del maestro. La única acepción que no conoce de

“tachas” es la del código de procedimientos, justo la que desea escuchar el profesor. La breve historia finaliza con una paráfrasis de Ramón Gómez de la Serna (una clara mirada humorística al mundo): “lo natural sería que los pájaros dormidos se cayeran de los árboles...”, pero no es así. Esto viene a colación porque el protagonista se considera natural, aunque para los demás sea extravagante. Juárez es inteligente, ensimismado, sincero consigo mismo y con los demás.

En pocas líneas, con una gran capacidad de síntesis conocemos a alguien que se distingue en tanto su fantaseo profundo, su posición causa risa, pero su discurso va más allá del discurso “natural” de un alumno. Parece un personaje sin edad, insertado en la naturaleza del mundo, que toma a las nubes como guías, donde la interrogante sobre el verdadero camino a decidir se mantiene: ¿qué sendero de la vida escoger sin equivocarse?

Tal ejercicio hilarante y gozoso de la imaginación de esta primera narración de Hernández, lo lleva a reflexionar que imaginar causa responsabilidades, nada superficiales, como podría parecer a simple vista, sino cruciales para la vida humana y para el hombre contemporáneo. Imaginar por lo tanto, resulta como Don Quijote, aventurarse en busca de la verdad, mediante la práctica de la libertad; de ahí su relación con el pensamiento de Cervantes.

3.1.2 La cualidad Cervantina

En *La paloma, el sótano y la torre*²⁰⁷ resalta la influencia de Cervantes en el pensamiento y expresión artística de Hernández, pues se vislumbra aquel dilema entre la razón y la fe, entre lo relativo y lo absoluto, entre lo real y lo ideal, siempre encaminada a la búsqueda del bien: “Y sólo porque en ilusión o imaginando , se sabe discernir, llega a tomarse el infecundo y fraccionario pensar el bien, en lugar del sustancioso e integral, vivir el bien, o sea el sutil ingenio, por la iluminada, auténtica, verdadera inteligencia” (p. 89)

Como en los relatos, gran parte de los hechos en esta novela tienen lugar en lo onírico; noción vital para Hernández. Como el Quijote, el personaje emprende un viaje, que tras reconocerse como un erudito fallido, se sublima ante la vida reconociendo su soberbia e ignorancia ante las cosas. La Mancha,²⁰⁸ es para el Quijote el lugar de partida para sus hazañas y conquistas, para Fulán resulta también ser un lugar incierto el punto de partida para sus vivencias pues nos dice:

ando en las nubes, en el sentido en que se dice estar fuera de sí; mi yo,
de hecho, en parte acá abajo, y en parte allá arriba, en ambas partes
ignorándome y de una a otra traspasado de no saber de mí.

Dicho lugar podría tratarse de una prolongación de la inquietud de la vigilia dentro del territorio del sueño es decir, entre la realidad y la fantasía. Tal incertidumbre acerca del sitio se acentúa cuando pretende ubicar su historia en el

²⁰⁷ “El título de la novela se refiere, a la manera de los antiguos místicos tratadistas, a un ejercicio espiritual. Son símbolos para empezar a elaborar una forma de lo que Jung llama *mysterium coniunctionis*. El sótano y la torre somatizan los consabidos opuestos que pugnan en la paloma humana”. Mario González Suárez. “Efrén el gnóstico”. *Suplemento cultural Milenio*, México, 2002, p. 1.

²⁰⁸ Cervantes dice “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...” resulta significativo pues le da cierto margen de indeterminación al lugar, es decir puede tratarse de un lugar real, ideal o incluso provenir de un sueño. Miguel de Cervantes Saavedra. *El ingenioso hidalgo. Don quijote de la Mancha*. Ed. Justo García Soriano. Barcelona, Aguilar, 1991, p. 197.

tiempo: “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 que año, que no sé precisarlo...” La idea de que la vida puede ser un sueño lo describe como un hombre cuya realidad era un sueño eterno.²⁰⁹ Y ciertamente Hernández habría estado de acuerdo con Miguel de Unamuno, quien a través de Segismundo expresa que incluso en los sueños nada puede perderse por “el hacer bien”, dado que todas las acciones generosas trascienden el sueño de la vida.²¹⁰ Volviendo al argumento de la novela —dividida en seis partes, o capítulos— encontramos algunas analogías con la segunda parte del Quijote, pues en ambas tanto en lo político, como en lo social, hay un predominio de la razón y del libre albedrío en el cual el hombre se ve obligado a decidir su propio destino. Este estado del “entre-claro” es diferente del “blanco y negro”, del mundo de lo real y la imaginación, de la primera parte del Quijote. En la segunda, en cambio, hay un tercer elemento, “la razón, que como nube de polvo, interviene”, dicho marco filosófico es la premisa de la que parte *La ploma, el sótano y la torre*. En ésta no hay un camino fácil, ni ningún destino fatal. El hombre tiene la libertad para tomar sus propias decisiones. Pero la libertad puede extraviarse y por tanto su destino puede precipitarse sobre él mismo. “Todo dolor procede de una culpa, de un error, de un extravío, de la ignorancia”, escribió Hernández, “Nada importa. Los años me han hablado claramente, y la voz de los años es la voz de Dios: todo dolor, sin excepción ninguna” (p. 120) Para quien no ha encontrado la libertad, quien no ha encontrado el equilibrio entre la mente y el corazón, las lágrimas y quizá después el

²⁰⁹ José Tiquet, “Efrén Hernández: El hombre y su obra,” *Novedades*, 28 de enero, 1962, p. 1.

²¹⁰ Miguel de Unamuno. *Vida de don Quijote y Sancho, según Miguel de Cervantes Saavedra*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1949, p. 256.

sueño son su única consolación. Para describir el desahogo que las lágrimas ofrecen al corazón del hombre, Hernández utiliza el símil poético del corazón de la rosa y el amanecer:

Dentro del corazón sombrío de la gran rosa colgada, dispiegada, apagada, letal y atormentada de la noche, como por causa de su propia apertura y de la de su gran tristeza, en la entraña recóndita surgieron, condenándose, unas gotas. Éstas luego rodaron hacia afuera, duraron un momento suspendidas al borde de los pétalos, y al fin se desprendieron como lágrimas. La rosa sintiese como lavada, como suelta, como aliviada y libre de su íntima opresión, abrió con movimientos de párpados sus hojas, y el consuelo fue en ellas, no se podría aclarar si semejante, simultáneo, o ya la misma esencia engendradora de la primera luz. (p. 119)

En la novela, *Catito, el sótano, y Fulán, la torre*, no son sino los polos opuestos de la naturaleza del hombre, de Hernández. Sancho, es un hombre intelectual mientras Don Quijote, un hombre imaginativo. Así cada uno parece representar sólo la mitad del ser humano, Catito, el pícaro, lleno de malicia, pone toda su fe en su “fina, ágil, sagaz, escurridiza” inteligencia, mientras su corazón yace “pesado, gordo, obtuso...”. A lo largo de la novela este pícaro o se inmuta de sus actos traviesos. Fulán, por otro lado, es un soñador, un visionario quien es vencido por “las flamas de vida y ardimiento que arrastran a los hombres a tomar por verdadero lo que los alucina”. Él es un hombre cuya naturaleza ansia el elevación. En su interior también existe “el psíquico complejo en donde tiene origen la facultad de la razón”, pues examina todo a la luz de la razón. Esta es una faceta visible de la analogía entre Fulán y Don Quijote. Hacia la segunda parte de la novela de Cervantes, el caballero errante, muriéndose gradualmente de la ilusión

hacia la desilusión, demuestra el cambio en la manera de pensar, pues va de lo inductivo hacia lo deductivo, “y ahora digo que es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño”.²¹¹

En la constante batalla entre la razón y la imaginación, Fulán parece arrastrado por el destino, porque intuye la falta de alguna cualidad que lo haga ser más humano, pues piensa que una niebla que va apareciendo gradualmente obnubila su razón es decir que sucumbe ante su propia imaginación que lo invade constantemente. Aunque el pensar, el razonar resulta imperativo, para él es una carga inherente un estigma, una cruz”. Fulán, sin embargo, está consciente de que hay lugares que la razón no puede alcanzar. Cree que cada objeto posee sus propias cualidades, las cuales lo rodean, lo controlan, lo reducen, y lo dirigen hacia su destino. Pero ¿Cuál es la fuente de esas propiedades? ¿De dónde emana la ley que las gobierna? En su deseo por la serenidad, como Fausto, anhela más luz; como Bergson, más conocimiento; como Unamuno, más pasión.

Juana Andrea Palomino, es la paloma de la historia, y deberá elegir entre el sótano y la torre. Así como la tierra despierta a una nueva vida con el amanecer, la mujer joven se encuentra lejos de la tristeza y la desesperanza, tras la pérdida de su madre, su padre y su hogar: “y esta tierra era... la propia Juana Andrea revelándose, extendiéndose, la mujer reprimida, sofocada y no reconocida, restituyéndose a su funcional naturaleza, por medio del ensueño”. (p. 188) Ella es la Dulcinea de la historia, y su inclinación natural la lleva hacia la torre. Catito por su parte, tratará de enamorarla, de la misma forma como Sancho encantó a Dulcinea.

²¹¹ Miguel de Cervantes Saavedra., p. 297

Aunque la relación entre esta novela y *El Quijote*, puede que no se reconozca abiertamente, Hernández sin duda estaba consciente de esta relación implícita, pues ofrece un modelo muy similar de la de Cervantes. Lo que son Gigantes para Don Quijote, son molinos para Sancho, y en su búsqueda por la verdad, la pura esencia, el caballero y su escudero encuentran constantemente una dificultad para diferenciar la realidad de la imaginación. Sucede igual con los protagonistas de *La paloma, el sótano y la torre*. Las similitudes específicas son evidentes. En el *Quijote* hay una historia dentro de la historia, en la novela de Hernández, hay un sueño dentro del sueño. Justo como Cervantes incorporó dentro de su historia distintos géneros como la novela sentimental, la pastoril, la picaresca, Hernández incluye en su novela lo romántico, lo costumbrista, lo picaresco, lo realista, y lo histórico. Catito hablando de “mi tío el borrachito” dice que éste está a punto de hacerle una visita a “su Dulcinea”. Hernández, escribe que cuando la gente visionaria, como Fulán y Don Quijote, están buscando imágenes en el cielo, a menudo tropiezan; “se ha sabido que algunos han caído aun y cuando la superficie está completamente lisa, y no ha faltado el que vuelve en sí ya en el fondo de un pozo”. En este sentido, es natural que nos preguntemos si Hernández, pudo haber dicho esto como una referencia velada hacia Sancho en su involuntaria caída dentro del sima (el hoyo).

El pensamiento de Hernández, se inclinó por los misteriosos atributos del tiempo físico y metafísico:

Todos estos recuerdos, pensamientos y reconsideraciones surgieron sin palabras, lucieron en escenas y figuras superpuestas, como fotomontajes; y transcurriendo con independencia de este tiempo

exterior, sensible cronométrico rígido, se desarrollaron dentro de ese otro que no puede medirse y que difiere del primero, principalmente, en que posee una infinita elasticidad.

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. (pp. 152-153)

Posiblemente esta es una evocación de la estadía de Don Quijote en la cueva de Montesinos, donde el minuterero había avanzado poco más de una hora, pero al caballero de la Mancha le pareció que había permanecido tres días ahí, soñando todo tipo de disparates. Confrontando los parámetros de su tiempo, Hernández antepone al hombre soñador frente al hombre realista. Mientras el Quijote vaga por su campiña natal, curiosamente rodeado de gente, Fulán, específicamente escoge el camino de la soledad en el que “la línea imaginaria, en la mitad de la calle imaginaria era su vía”, donde se aprecia la razón, frente a la imaginación. Tal soledad permite dar rienda suelta al ensueño. Al imponer sus imágenes fascinantes y su coherencia no racionalizadora, al igual que Don Quijote, Hernández nos ofrece la historia ejemplar de las aventuras y desventuras del imaginador que imagina inmerso en lo real y que va cobrando cada vez más conciencia de lo que significa esa actividad:

Poco a poco empezó a retraerse, a concentrarse y —debo decirlo aun a riesgo de parecer pleonástico por un momento— a introsubjetivizarse; 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 sobre objetos y empezó a soñar sobre sensaciones y sobre datos ya íntimos y últimos, imponderables. (p. 164)

Mientras Don Quijote vive aventura tras aventura, Fulán, en su ciudad, va de una banca vacía a otra desplegando sus fantasías, pero en ambos, sin embargo y al final, la angustia y el desconsuelo los invade. El estado de ensoñación natural al que Fulán se mantiene inclinado, lo lleva a las profundas reflexiones que tienen cabida en un plano metafísico, donde el tiempo y el espacio lo absorben, como si estuviera más allá de lo terrenal: “se le iba el cielo, las llanuras huían hasta perderse, el viento tendía a tiempo, el tiempo a espacio, y el espacio a hambre, a abismal boca abierta”. (p. 188)

En “semblanza idealizada” y “Crisis y cristalización”, capítulos centrales de la novela, Hernández realiza un radical trastocamiento de la perspectiva del narrador y sin más se apodera de la subjetividad de sus personajes. Ambos pasajes constituyen una abismal digresión que resultan ser el verdadero *corpus* de la novela, dejando todo lo demás en algo curiosamente anecdótico y divagante. Su “papel” dentro de ésta, como un personaje más, como los otros, pero sin perder de vista que es el escritor de la novela, devela su propia alma. Esta novela *metafictiva*, nos remite a la idea del reflejo del escritor en su obra, en donde la subjetividad más genuina de éste, asoma:

cede[r] al halago de hablar de sí mismo, de su escritura, de las argucias y astucias del oficio. La silueta del novelista, y su novela invaden el espacio que antes perteneció al camino o a la *pintura* del personaje, y el espejo que es la propia novela acaba reflejándose, abismáticamente, a sí mismo.²¹²

²¹² Domingo Ródenas de Moya. *Los espejos del novelista. Modernismo y autoreferencialidad en la novela vanguardista*. Barcelona, Península, 1998, p. 11-12.

El último capítulo, sarcásticamente titulado “Semifinal”, posee una vaporosa tristeza emanada del aspecto de un Catito transformado. *La paloma...*, constituye la novela dentro de la novela pues, en el mundo de acá (A), Lina y Fulán se casan; lo que redundaría en la aflicción de Catito. En el de allá (B) —este mundo abarca ambos, al contrario del mundo de acá— Catito también se casa con la tía Lina. Ya casi al final, Catito describe una serie de visiones de las que con fresca soltura da su interpretación como el psicoanálisis a los sueños. Pero lo hace sólo para burlarse de éste, para recordar lo que había dicho páginas antes: “Si advierte lo mecánico, pero es que detrás de esto, detrás de lo mecánico (de lo mecánico que es lo único inteligible) hay un soplo de magia, un soplo milagroso, un chiflón de misterio”. (p. 229)

Por otra parte y recordando las palabras de Unamuno sobre el universo de Sancho y Don Quijote, bien valdrían también para Fulán y Catito pues éste último queda a merced de su suerte, como Sancho: “Pobre Sancho, dice que te quedas sólo con tu fe, con la fe que te dio tu amo”,²¹³ luego, dirigiéndose a Don Quijote escribe:

Sancho que no ha muerto, es el heredero de tu espíritu, buen hidalgo, y esperemos tus fieles en que Sancho sienta un día que se le hincha de quijotismo el alma, que le florecen los viejos recuerdos de su vida escuderil, y vaya a tu casa y se revista de tus armaduras, [...] y saque a Rocinante [...] y monte en él y abrace tu lanza y salga al campo y vuelva a la vida de aventuras, convertido de escudero en caballero andante. Y entonces, Don Quijote mío, entonces es cuando tu espíritu se asentará en la tierra [...] y entonces se realizará tu ensueño. Dulcinea os cogerá a los dos, y estrechándoos con sus brazos contra su pecho, os hará uno solo.

²¹³ Unamuno, p. 251.

La historia llega al final, pero en realidad, y en sí misma, la novela no termina, pues tal conclusión, pero ya en otra dimensión, continúa en *Cerrazón sobre Nicomaco*.

Con mayor complejidad y profundidad sobre la naturaleza humana, se encuentra la novela *Cerrazón sobre Nicomaco: Ficción harto doliente*. Es la narración de la vida anímica de Florcitas, quien descubre su mundo interior, la gestación de sus pensamientos, la amargura y el pesimismo originados ante la oposición de los ideales humanos con lo circunstancial de la vida. La vivencia onírica sustenta la obra.

En esta novela la acción se lleva a cabo en la mente del personaje Nicomaco Stetinius de la Flor y Florcitas (alias: "En la luna", o "Estrellitas"), narrada en primera persona, el protagonista, quien al mismo tiempo se reinventa a sí mismo, pone al lector en una situación dudosa, pues el conocimiento que tiene de él es sólo aparente, en un principio. Las vivencias de Nicomaco, narrador y protagonista, son las de un empleado burocrático, que bajo una intensa introspección psicológica, devela su verdadero sentir. En tal situación el lector toma lugar encontrarse inmerso en sus sueños, en su pensamiento, y en todo lo que le rodea. De entrada Nicomaco cuenta la historia de su vida atormentada. En ella encontramos hechos que rayan en lo fantástico, pero también la sátira a las instituciones en el ámbito de lo social y lo político. Lo fantástico así, surge cuando Nicomaco, nos cuenta que ha visto, desde el edificio más alto de la ciudad, donde trabaja, a su mujer engañándolo con un canguro. Esta imagen que nos lleva a lo cómico, subraya de las manías del personaje, quien cegado por tal acción, mata a

su esposa. Así, el confrontar la realidad con la irrealidad, nos mueve al absurdo, al mismo tiempo a la cristalización más elevada de la imaginación. Así puede notarse que a medida que avanza la historia, el agua adquiere un paralelismo con Nicomaco:

He aquí, soy el varón del agua; aquel cuyo destino, si ya no es que haya comprendido mal a Dios, es llegar a ajustar en el dócil cristal cambiante de su versátil mano movediza, mi sortija. Dentro del agua se halla todo lo que no está en ella, como en la inteligencia. Aunque no se le mira, ahí está, como en la inteligencia. Como en la inteligencia, si se bucea en el agua, se va encontrando más y más, indefinidamente. (p. 255)

El agua para él, representa el universo, el lugar donde todo existe, y por la que existimos, donde todo confluye, y la pondera como sinónimo de la inteligencia. En su ansiedad por saber, por llegar al origen de las cosas, al conocimiento de la verdad, Nicomaco se encuentra inmerso en un estado de la mente avasallado por la aparición de un polo arquetípico, excluyente y dominador que en este caso es el agua:

Así como en la mente entra el dormir, a veces con ensueños, así, en el agua entraba la tiniebla imaginando luces. Y sus luminiscencias se elevaban a tan imponderable contextura, que apenas creo temeridad pensar que más allá no debe ser sino el delgadísimo elemento de que está hecho el secreto impenetrable.

Oh agua que en tu simplicidad obtienes, para consuelo mío, tu transparencia. Pero... ¿qué ángel ha pasado? ¿Qué ángel que no pasa y cómo, si no era como un río, ahora en un momento me ha dejado? (p. 255)

Para Nicomaco el agua, es decir, la inteligencia, supone el elemento de conciliación entre la caída y la salvación. “El agua acude a mí, no tengo sed, mi inteligencia luce, es como el agua, entonces no se me atraviesan las pasiones” (p.

255) Y a continuación Nicomaco pregunta: “¿Y el caos entonces, la pasión, el desenfreno, esta sed no saciada?” Nicomaco es el agua donde el alma viene a hundir su cántaro, enseguida lo invita a beber y se sienta a su lado. Generalmente “el objeto del conocimiento es Dios en sí mismo”, sin embargo todo parte de “una angustia inherente a la condición humana” o una “nostalgia de conocer los orígenes”. El dolor y la melancolía que sufre Nicomaco por su condición, lo hace volver su mirada a Dios. Al imaginar, Nicomaco enfrenta una consecuencia infranqueable: descubrir desde el mundo de la percepción, su muerte:

Tras encender, yo mismo, los cirios, colgar los lutos y distribuir las flores funerarias, entro en la caja; y con polvorienta voluptuosidad, muy semejante a aquella con que levantamos hasta nuestros hombros las sábanas tibias, que nos aliviarán del afán constante del día, y de las impiedades de las impías noches de invierno, alzo y cierro la tapa. Esta es ahora toda mi vida; y éste es ahora mi único sueño. (p. 274)

Este ejercicio espiritual de *Cerrazón sobre Nicomaco*, y que sutilmente le permite contemplar el alma, nada concluye en torno a la divinidad, y permanece como una *Ficción harto doliente*, porque apenas muestra el camino que la imaginación recorre hacia lo supremo y de la continua errancia del alma hacia el abismo. El dolor consiste en ser testigo de cómo la razón se desvanece cuando la inteligencia se le revela, durante este proceso doliente y desgarrado, las imágenes brotan como una manifestación de la divinidad.

Nicomaco se encuentra próximo a Don Quijote, en el sentido de que cabalga a través de la imaginación y por los diferentes estados de la conciencia, que lo llevan a darse cuenta de su verdadera condición: su incapacidad de llegar al

verdadero conocimiento. Mientras Don Quijote también va conociendo, en sus aventuras, la condición humana.

Dicha apreciación Cervantina también la podemos observar en *Abarca, fragmento de novela*,²¹⁴ donde el protagonista, Abarca, constituye al igual que Fulán y Don Quijote el prototipo de lo ideal, y es en él que Hernández, expresa la natural esencia del hombre:

Oh oscura cosa, incomprendible espíritu del hombre. Y que fuerzas sin ojos suelen ponerse en juego para encaminarte, que ni el ojo las ve ni el poseído por ellas las entiende. ¿De dónde nacen estas ideas absurdas que encajan al hombre por el camino recto, y lo hacen escoger las espinas mejor que el rodeo y la desviación? (p. 250)

En Abarca está representada la flaqueza humana: “Y así es, sin embargo. Cualquier hombre, cualquier harapo humano, se encuentra a veces con que en su vida no hay alternativas, con que entre todos los caminos el suyo es sólo uno” (p. 251). Al igual que Don Quijote quien se enfrenta con sus propias limitaciones cuando dice: “no puedo hacerlo más”, en el capítulo del *Barco encantado*, donde el caballero errante se siente derrotado tanto física como espiritualmente. Abarca como Don Quijote sabe que la muerte ha de llegar algún día, el momento en el que se debe sincerarse consigo mismo y con sus creencias. Cuando, a pesar de ser orillado a la muerte Abarca, dignamente, elegirá entre morir en manos del enemigo, o llevarlo a cabo él mismo: “En la otra punta ahondó una grieta y le inyectó cartuchos de dos cajas y media y le prendió fuego”: (p. 252)

²¹⁴ A pesar de que esta obra contiene “tintes” realistas, pues presenta un episodio sobre la Revolución mexicana, es la historia de un hombre que se sacrifica ante la imposibilidad de un hecho que no depende de él.

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)

Tras este hecho, Abarca, finalmente abraza su libertad, al mostrarse como una persona moralmente comprometida con la libertad, sacrificando su vida, eligió afirmar su humanidad con un acto destructivo, de grandeza última.

Luego de este acercamiento en torno de una de las figuras narrativa y filosóficamente más influyentes en la obra de Hernández, cabría preguntarse ¿Cómo podría ser resumida en la obra de Hernández la inspiración de Cervantes? En cuanto a una relación directa de éste con aquél, habría muy poco que decir, pues Hernández no ha escrito un homenaje, ni tampoco hizo de sus personajes unos auténticos quijotes. Sin embargo, sí podemos encontrar fragmentos, frases o ideas en su obra que son eco de Cervantes. Hay incluso frases muy parecidas y personajes arquetipos que están presentes. En general, lo que podemos apreciar de la obra de Cervantes en Hernández es una manera de pensar en la cual la imaginación está antes de que el pensamiento concreto comience. Encontramos también procedimientos y técnicas narrativas, como la introspección, el perspectivismo y la imprecisión de los personajes, el humor constante, diversos planos de la realidad, entre otros, que representan dicha aproximación. Pero acaso esto no sea suficiente para ilustrar el vasto legado de Cervantes en el pensamiento de Hernández.

El camino que recorre la prosa de Efrén Hernández nos ofrece las coordenadas de su poesía. La descripción es una de ellas. La imagen no es la esencia de su poesía, sino la música, en la prosa ocurre lo contrario, sus imágenes

son tan asombrosas que hacen de aquélla una poesía. Son las personificaciones y/o las comparaciones las que logran estos momentos, por ejemplo “incrustando proyectiles en el cuerpo del viento” (p. 98); “la palabrita extraña se metió en mis oídos” (p. 277); “El silencio era una cosa que caía, que colgaba...” (p. 284). Las imágenes del mundo que rescata en sus descripciones son también asombrosas por las asociaciones y las situaciones que construye alrededor de las cosas más nimias. La concatenación de imágenes alrededor de una palabra, son el eje del significado. Por otra parte, el lugar privilegiado que el lector no tiene en la prosa, se encuentra en su poesía, así mediante un tono intimista, de complicidad poética hermana a los “desterrados” les otorga voz y los redime de la soledad: *Entre apagados muros* da cuenta de ello.

CAPÍTULO IV. INTERPRETACIONES POÉTICAS

4.1 Poética de la meditación

La obra poética *Entre apagados muros* está formada por diecisiete poemas que se ciñen a la combinación métrica de heptasílabos y endecasílabos, o a la versificación serial en unos o en otros. Esta combinación:

hace su aparición en el siglo XII... posteriormente, decae su empleo, junto con el alejandrino y, después de haber estado desterrada del campo literario durante más de dos siglos, reaparece en el Renacimiento como metro independiente. Su resurgimiento no tuvo relación con el recuerdo del papel que antiguamente había desempeñado, aunque en realidad la manera de tal metro no se había borrado enteramente en la lírica tradicional, a juzgar por testimonios como los del *Upsala*, núm. 29, y *Cancionero Barbieri*, núm. 259.²¹⁵

Efrén Hernández mantiene preferencia por la combinación entre la elegancia y la musicalidad; combinación poco usada, como todas las derivadas de los octosílabos.²¹⁶ Así, Hernández retoma la métrica tradicional española sin ser el único de su época en hacerlo.²¹⁷ Su poesía gira en torno de la musicalidad que mantiene la lengua española, y a cierta complicidad respecto al tono intimista usado. Combina las formas de versificar clásica y moderna; a la manera de los clásicos, encontramos algunos sonetos como “Versos de una especie no muy bien vista” y “Beatus ille”. En otros versos se puede apreciar su tendencia por la versificación de su época, es decir, que de los elementos que componen el verso

²¹⁵ Tomás Navarro Tomás. *Métrica española*. Editorial Labor, Nueva serie, núm. 11, Madrid, 1991. p. 227.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 214

²¹⁷ “Él tan sólo anda el camino que tantos otros poetas mexicanos emprendieron: Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Elías Nandino. Ana Alonzo, “La poesía ‘Entre apagados muros’, de Efrén Hernández” en *Dos escritores secretos*, Ed. Cit., p. 17.

clásico, estrofa, rima y ritmo sólo atiende a éste último, que es el que le da movilidad a su composición poética. Como ejemplo de su versificación tradicional se tiene el soneto endecasílabo polirrítmico, pues sus acentos no se presentan en forma regular. En sus estrofas emplea las rimas asonantes y consonantes indistintamente.

Su poesía es de carácter subjetivo pues en ella se reflejan experiencias íntimas donde la soledad, el amor, la muerte, el dolor, la búsqueda del conocimiento son abordados mediante estados oníricos, aquello que se manifiesta claramente en su narrativa, parece encontrar su más legítima forma en la poética.

En lo que se refiere a la correspondencia espacio-tiempo, frecuentemente recurre a la torre, como símbolo que representa la imagen del ensimismamiento que suscita su obra; la noche, el espacio poético y narrativo más recurrente. El interés que Hernández tenía por remontarse a los Siglos de oro, especialmente al XVI, en búsqueda de los refinamientos del idioma²¹⁸ alcanzados por los prosistas, dejó sin duda en su estilo una sintaxis barroca y un léxico arcaico que en su momento contrastó con los estilos vanguardistas.²¹⁹

²¹⁸ En entrevista con Alejandro Avilés, comenta: “he tratado de insertarme en el mejor momento del idioma. Si lo he conseguido o no, eso no me toca a mí juzgarlo. Ese mejor momento, para mí, es el que va de Garcilaso a San Juan. Es, diríamos, el momento más notable del idioma. Yo no encuentro otra prosa, yo no encuentro una prosa como la de Fray Luis de León [...] En el verso nadie como San Juan de la Cruz [...]” “Efrén Hernández, el hombre”. *Revista de la semana. El Universal*, México, 16 de noviembre de 1952, p. 7.

²¹⁹“A propósito del comentario que hace a un poemario de Roberto Guzmán Araujo, Efrén Hernández califica a las vanguardias en estos términos “Al estridentismo, lo tomó, lo examinó [el poeta Guzmán Araujo] lo ejercitó, y le dijo: tu nombre no es para mi oído, con mis días de estudiante acabó mi condición de relajiento, y tu libertinaje no es más que un garabato sin relación alguna con la libertad. Al surrealismo: Te condeno por la desmesura de tu nombre, de hoy en más te conocerán por embriogenismo, tus partos son abortos prematuros; cambia de nombre y aprende a esperar la sazón; quizá algún día tus fetos se organicen. Al dadaísmo: Como Demóstenes, ve a la orilla del mar, pon piedras en tu boca, y ven el día en que hayas sanado de tu tartamudez. Al simbolismo: Acepto, como dices, que todo símbolo está cargado de significaciones; pero oscuras, y pierde su poder en cuanto sus contenidos se aclaran”. “Sobre lo humano en la poesía”. Efrén Hernández. *Bosquejos*. Ed. Cit. pp. 37-38.

Así, el conocimiento de los místicos españoles (Santa Teresa, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz) deja en él “la necesidad de convocar al alma para que, volviendo de su letargo se eleve y torne a cobrar el tino de la belleza, el amor y el conocimiento perdidos”.²²⁰ Todo ello a través de una estructura que

parte de un presente de introspección a media luz, seguido de un descanso digresivo, en el que se reflexiona de manera modesta sobre nuestra condición de seres mortales ayunos del verdadero conocimiento, para concluir en un punto que bien puede ser de mayor hondura y desilusión, o bien, de saber inteligente y sensible y, por lo tanto, de ascenso.²²¹

Para sus contemporáneos la poesía de Efrén Hernández era:

ecléctica pues tenía de lo clásico su forma semejante a la de los poetas del Siglo de Oro Español: Fray Luis de León, san Juan de la Cruz, Jorge Manrique, atrevido en sus metáforas y era una poesía romántica por la gracia y donosura de su contenido. Era una poesía moderna por la audacia de sus imágenes: *cuando decir ni adiós/ya se pudiera pues no dice: cuando ya ni se pudiera decir adiós sino, cuando decir ni adiós/ ya se pudiera.*²²²

En la década de los 20's los escritores figuraban principalmente por su escritura poética; la parte ilustrada de la población se aprendía de memoria las poesías e incluso las recitaba. Efrén Hernández, junto con sus amigos del grupo

²²⁰ Benjamín Sánchez Barajas. *Los ocho poetas mexicanos: su generación y su poética*. Tesis de Doctorado. México, UNAM, FFYL, 2005, p. 184.

²²¹ *Ibid.*, p. 187

²²² Pascual Aceves Barajas. “Efrén Hernández” en: *El libro y el pueblo*, México 1950. p. 6.

llamados 'Los ocho' escribían poesía, sin embargo, Hernández no fue considerado por la crítica estrictamente como poeta.²²³

Alfredo Cardona Peña ha escrito que el pensamiento de Hernández no es de un poeta clásico en el estricto sentido de la palabra (medida y ritmo): él es un “poeta moderno, rico en ideas clásicas y emociones”.²²⁴

En tanto que para Marco Antonio Millán la poesía de Hernández significaba:

lo romántico en pleno, de ese espíritu beckeriano que muere un poco cuando asoma Darío, cuando el autor de *Azul* reclama las grandes libertades, introduce músicas que sólo él conoce, algunas arbitrarias, otras revividas. Y aquel espíritu tenía Hernández, aunque en una tónica no de lamento, no de desesperación, sino un matiz muy especial entre estoicismo y epicureísmo.²²⁵

De una vez despedámonos.
No vaya a acontecer después
que como vino, sin avisar,
marchárase el destino
Cuando decir ni adiós
ya se pudiera.

En la 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

²²³ “Hace cien años, a Hernández se le hubiera apreciado más como poeta —si su obra poética así lo hubiese merecido, claro— pues si bien los escritores practicaban otros géneros, se les apreciaba principalmente por su obra poética...” Sergio Téllez-Pon. “La (in) conciencia errante del poeta. Notas sobre la poesía de Efrén Hernández”. *Dos escritores secretos*. Ed. Cit. p. 143.

²²⁴ Alfredo Cardona Peña, “Espejo de la voz: Efrén Hernández”, *Novedades*, México, 24 de Octubre, 1943, p. 2.

²²⁵ Marco Antonio Millán., Ed. Cit. p., 80.

espiritual: ¡Oh, inmensa voz de amor, voz invencible y derrotada siempre!²²⁶

La lectura de los místicos españoles llevaría a Hernández, más tarde, a leer a Platón y a las especulaciones sobre el papel que desempeña el alma en el conocimiento y los medios para conseguirlo. Esta búsqueda del saber, nacida de la meditación y la contemplación del ser, es piedra angular de todo el conocimiento profundo en su escritura poética. Es por ello que su poesía profundiza en los caminos de la sabiduría, resultando una poética de la contención.²²⁷ Cada palabra encierra un concepto filosófico o místico, de ahí la posibilidad de considerarla conceptualmente hermética.²²⁸

En torno de la perfección espiritual, su poética llega al ensimismamiento buscado siempre en la vigilia, y es este velar que lo llevara a adquirir “proporciones astronómicas”.²²⁹ Veámoslo en el siguiente poema, en el que confluye su arte poética:

“Velar” (p.78-79)

²²⁶ Octavio Paz “Efrén Hernández, Entre apagados muros”, en *Obras Completas. Miscelánea I. Primeros Escritos*. México, F.C.E., 1995, p. 307.

²²⁷ *Ibíd.*, p. 185.

²²⁸ Uno de los principales exponentes de la poesía hermética fue Salvatore Quasimodo con su obra *Oboe sumergido* (1932) en la cual muestra las principales características de esta forma de hacer poesía: el lenguaje evocador, oscuramente analógico a partir de la asociación de ideas por yuxtaposición, la utilización de sustantivos absolutos (sin usar el artículo), los plurales indeterminados y las imágenes oníricas. Salvatore Quasimodo. *Debe y haber*. Tr. N. Milagros Arizmendi, Madrid, 1974, p. 50.

²²⁹ “Desde las cuatro paredes de su cuarto, atisbando por los rincones, encendiendo con la palabra objeto tras objeto, evocando sucedidos sin mayor relieve, creó un universo oscilante que va de la mera malicia al esplendor franco de lo poético [...] si algún epíteto le corresponde es el de divagador. De la brevedad de la vida a la amplitud de la alcoba, de la distracción al sueño [...] No frecuentó los cataclismos ni acató el llamado de la tragedia sino que, por el contrario, hizo el consabido viaje alrededor de su cuarto, deslizándose en múltiples divagaciones y allí mismo quemó las naves. Su excelencia reside, precisamente, en eso, en que si bien dilató el juego de los temas, no quiso salir del leve purgatorio de su alma”. Efrén Hernández. *Obras*, Ed. Cit. Prólogo Alí Chumacero, pp. vii y viii.

Yo he de velar²³⁰
velar,
velar hasta que pueda
dos palabras juntar,
en que, como una estrella entre dos rasgos
de niebla, luminosos
de ella, esté en verdad mi alma.

Su propósito, “velar hasta que pueda/ dos palabras juntar”. La precisión de Hernández por la palabra exacta que resumiera sus valores estéticos, era una obsesión en él.²³¹ En este fragmento también nos comunica el medio para conseguirlo, que es a través de la vigilia, tiempo y espacio que nos hablan del acecho de la noche (oscuridad, silencio), alegoría que nos remite a San Juan de la Cruz. Los versos que siguen muestran el *oscuro* estilo del Barroco, en los cuales su alma es comparada con una estrella, y los brazos los usa para llevar en cada uno las palabras, a manera de antorchas iluminando su cuerpo.

Porque ¿por qué ha de estar así de escasa,
ausente, subsumida,
casi sin ver en mí –y sin mí no puede-
su propia claridad?

En la segunda estrofa, valiéndose de un cuestionamiento retórico, el poeta se queja de la escasez de luz en su interior (quizás se halle oculta) pues sin ésta no puede hallar la realización. Por supuesto que la voz lírica suprime el referente – que es la luz- pero se deduce a partir del contexto. En enumeración de elementos que a continuación hace para decirnos cómo hará para encontrar las palabras, se

²³⁰ “El término ‘vela’ remite a los ‘cantares de amigo’ medievales en que los amantes aprovechan la clandestinidad de las sombras mientras se aman y esperan, en guardia, la llegada del marido y/o la mañana”. Benjamín Sánchez Barajas, Ed. Cit. p. 185.

²³¹ Dolores Castro. *Rosario Castellanos. De Comitán a Jerusalén*. Ed. Cit. p. 241.

encuentra una frase a la manera de Santa Teresa: “Y, pues en mis sentidos/maltrechos y así y todo, / soy hijo de mi alma”, este último verso servirá de base a su convicción para iniciar la búsqueda en medio de la sombra. El poeta “explora” en la socavación gigante, y es un “habitante” que vagamente tiene sensaciones que no acierta a identificar plenamente. Sin embargo, la voz lírica insiste, mediante el tacto y el oído (pues la vista no se lo permite), “hasta que pueda” su “labio tentaleante²³²/saciarse en dos palabras”.

Y, pues en mis sentidos,
maltrechos y así y todo,
soy hijo de mi alma;
de noche en la quemada
socavación gigante que no mora, sino un vago habitante, que no vaga
sino un presentimiento, que no alumbra
sino un guiñapo de ojo, que no palpa
sino un vislumbre equívoco, una antena
un tentaleante ojo,
yo he de seguir tentando,
yo he de palpar, oír,
velar hasta que pueda –sitibundo,
no bien cuajado ojo-
mi labio tentaleante
saciarse en dos palabras.

Ya para la tercera estrofa, pero sin rendirse, la voz lírica se conforma ante el intento de no poder encontrarlas, que ellas lleguen hasta él. Así, de la actividad intelectual pasa a la pasividad, en tanto las palabras cansadas “de tanto desfiguro” en que ha incidido el poeta, logren finalmente llegar: “me hallen a mí/ me acojan”.

²³² “Tentaleante”: Tr. p. us. Tentar repetidas veces, reconocer a tientas algo. U. m. en México. Este arcaísmo también lo utiliza Gorostiza en *Muerte sin fin* para calificar al sustantivo *lucidez*, cuando dice: “*qué esconde en su rigor inhabitado,/sino esta triste claridad a ciegas,/sino esta tentaleante lucidez?* El cual se hace enigmático, sobre todo por su ausencia de significado aparente. En el caso de Hernández, el vocablo puede aludir a la repetición; del ojo (el parpadeo); del labio (la repetición de palabras, con la intención de exacerbar los sentidos. Diccionario de la Real academia española.

Tras este encuentro, el poeta nos participa de su oficio: las palabras se buscan y se esperan, lo que suceda primero; esta reflexión, junto con la idea de la vigilia, lo liga con los tópicos heredados del romanticismo.²³³

Nótese la atmósfera de aislamiento en la que el poeta se sumerge para lograr la trascendencia de lo presente a lo distante, de lo superficial a lo profundo. En ésta (la trascendencia) el cuerpo parece estar desprovisto del alma, para que ésta, ya liberada, se “abra en la comprensión de quien se dispone a escuchar y ver lo inmanente”.²³⁴

O bien, hasta que ellas,
de tanto desfiguro
y tal disformidad como es seguro
que he de llegar a ser, después de tanto
haber ido soltando a que cogiera
mi sombra, tanta sombra,
me hallen a mí, me acojan
entre ellas dos, dormida, acá adentro,
en donde están reunidas.

De igual manera, el poeta está de acuerdo en que para encontrar las palabras ha de ser en la vigilia, donde ya las emociones se encuentran depuradas. De aquí se deriva la idea clásica de la mirada apolínea sobre la poesía:

Quizá la embriaguez de los sentidos forma parte del amor, como el sueño de la vida; no es ciertamente su parte más noble, y el hombre robusto preferiría siempre la vigilia al dormir. Yo tampoco me salvo del dormir;

²³³ “Se trata de la recreación de un momento propicio para la lucidez en que los sentidos se avivan y trascienden las apariencias en pro de las sensaciones más vibrantes y significativas”. Albert Béguin. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Tr. Mario Monteforte, México, FCE., 1992, pp. 262-263.

²³⁴ *Ibíd.*

pero la vigilia me causa placer, y en voz muy baja formulo el deseo de estar siempre despierto.²³⁵

Las palabras buscadas también han de ser precisas, exactas; dichas lacónicamente. Para ello recurre al uso del aforismo, que a la manera de Lichtenberg,²³⁶ envuelve una distinguida ironía. Tal brevedad e ironía son en Hernández del mismo modo que en Julio Torri, dos maneras de acercarse al mundo, de hallar su significado y explicarlo a su modo; de saber el papel que se juega en la realidad más difícil o indulgente. En este sentido, ambos escritores buscan en sus textos “la creación de una imagen contemplada desde todas sus aristas, que nos muestre la cara oculta de una actitud o un comportamiento, ello mediante el humor y la ironía”.²³⁷ También, de forma breve, Augusto Monterroso aborda temáticas complejas y fascinantes, con una provocadora visión del mundo. Tal concisión en el lenguaje deriva en aquella frase de Gracián de que, “lo bueno, si breve, dos veces bueno”.

De esta sobriedad en el decir, la poética de Hernández transcurre por territorios mucho más íntimos y personales como la introspección, la contemplación y la búsqueda del conocimiento sensible a través de la vigilia. Que de algún modo, como Santa Teresa y San Juan de la Cruz, la contemplación lo lleva al sufrimiento ante la imposibilidad de alcanzar su objetivo; por eso en algunos momentos sucumbe en el desengaño:

²³⁵ *Ibid.*, p. 262-263.

²³⁶ Georg Christoph Lichtenberg. *Aforismos*. México, FCE., 1989. p. 23.

²³⁷ Armando Pereira. “Julio Torri: entre la brevedad y la ironía”. Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, p. 121.

La ignorancia nos cerca, está en nosotros, ocupa todo nuestro propio espacio, y es el más hondo de todos nuestros centros.
Es preciso humillarse, no se conoce nada.
Y, sin embargo, hay también que sonreír.
Detrás de la ignorancia, detrás de la ilusión, y más allá del tentaleo y del engaño, está lo ignorado, esto es, la realidad, lo que sí es. (p.73)

En este sentido, la relación de la reflexión poética acerca de los límites del conocimiento, nos acercan a *El Sueño*,²³⁸ donde el carácter estrictamente literario del poema es el hecho de que el vehículo utilizado por Sor Juana Inés de la Cruz para acceder al conocimiento es el *sueño*. Éste no aparece únicamente como producto onírico, ni como fuente de imágenes irracionales sino como un estado propiciatorio para la aventura intelectual. El carácter místico de numerosos símbolos y alusiones de *El sueño* aluden a “el alma peregrina atada con una cuerda al cielo, los ojos tapados al alma por el Amor Divino para que no se envanezca, el alma llena de esperanza, con el áncora y el Amor Divino auestas, y el alma deseando volar al Amor Divino, pero encadenada a la esfera del mundo”.²³⁹

Es en el poema “Hondo, incomunicado” (p. 31) el tema hace alusión a la búsqueda del conocimiento:

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

De esta región no pueden
recibirse mensajes... En vano el cavilar con oscilante

²³⁸ Sor Juana Inés de la Cruz. *El sueño*. Ed., Intr..., y N. de Alfonso Méndez Plancarte. México, UNAM, 1989.

²³⁹ Rocío Olivares Zorrilla. *El enigma emblemático de El sueño, de Sor Juana Inés de la Cruz*. México, UNAM, 1987. p. 34.

desvelo vence el sueño,

La voz lírica está enfocada, como vemos, en la descripción de la cámara luminosa, el “recinto hermético”, “en realidad y luz siempre encendido”. Este espacio de “libertad y de paz” podría ser la torre, como la cámara central en la que según Santa Teresa, tiene su asiento el Rey.²⁴⁰ Otro aspecto es la perspectiva de la voz lírica, pues parece que se encuentra en el exterior; dice “hay un recinto”, una distancia de por medio; de no ser así, estar dentro significaría el silencio, así que sólo se dedica a contarnos.

En los siguientes versos, que están entre paréntesis —al parecer con la intención de tomar mayor distancia—, se refiere a otro ser que podría ser *su alter ego*, a quien se le compara con una esfera, expuesta al movimiento, al vaivén, pero al mismo tiempo, suspendida en un solo lugar, pues le dice “tienes un eje fijo en que no cambias”. Lo cual nos remite a la esencia, entendida como conocimiento, y en términos de Plotino “la inteligencia es una luz que ilumina la simetría de las cosas más bien que la simetría misma”.²⁴¹

(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.)

²⁴⁰ Dámaso Alonso. Ed. Cit. p. 134.

²⁴¹ Plotino. *El alma, la belleza y la contemplación*, Tr. Pról. y N. Ismael Quiles, Espasa Calpe. Austral, Buenos Aires, 1994. p. 11

Hacia la tercera estrofa, se vuelve a la descripción del recinto, el cual se mantiene virginal, pues no tienen cabida en él las pasiones humanas. Luego aparece la sentencia “De esta región no pueden/ recibirse mensajes”, de cuyos versos se deduce que “en la unidad del todo hay una perfecta armonía entre las partes, *todo* está lleno de sí mismo”,²⁴² de tal manera que no puede haber comunicación, pues ello supone la presencia de al menos dos entidades:

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.

En la quinta estrofa se habla de cómo los sentidos no son el medio para llegar al conocimiento, como no lo es tampoco el sueño para profundizar en el conocimiento de la verdad (la misma idea de Sor Juana). El apego a los sentidos resulta un impedimento para llegar a la verdad de las cosas, esto dicho a la manera de Platón para quien “está demostrado que si queremos saber verdaderamente alguna cosa, es preciso que abandonemos el cuerpo, y que el alma sola examine los objetos que quiere conocer. Sólo entonces gozaremos de sabiduría”.²⁴³

En vano vela y vaga, abre los ojos,
hace girar en torno sus fanales,
lanza a palpar sus manos inseguras,
baja por sus raíces,

²⁴² *Ibíd.*

²⁴³ Platón, *Diálogos*. Ed. Cit., pp. 393-394

penetra hecho gusano de la tierra
y entre las minas mismas
se pierde del subsuelo que socava.

Hacia la sexta y última estrofa tal camino parece cumplirse, pues la voz lírica hace una analogía entre el cuerpo y un “esqueleto arborescente”,²⁴⁴ dicha imagen ya no da fruto porque toda su constitución se ha incendiado, en donde la luz que emana no se compara con la luz de Dios. Esta imagen en llamas es por demás descriptiva. Los nervios gruesos y delgados “encandecen” como ramas secas hasta “sus más sutiles puntas”, y sus raíces, que antes eran la esencia de las que ahora quedan secas, sin brindar apoyo. Luego el hablante compara la luz del árbol, “zigzagueante río”, con el relámpago que se desvanece, de igual manera que “la luz del ser en la tierra”. Por eso, al incendiarse el árbol, no queda más que la resignación de aceptar que sólo el saber divino es posible: “de ella no cogemos/ sino hábitos más vagos/aún que presentimientos”. La imagen flota en el inconsciente como un principio de conciencia. “Según Platón, solamente quien sea capaz de trascender los padecimientos de la materia podrá interpretar las visiones del alma o inteligencia le muestren. De cualquier manera el poeta Hernández sigue a través de la poesía buscando el conocimiento”.²⁴⁵

En este poema se aprecia el sentir gnóstico en el que generalmente “el objeto del conocimiento es Dios en sí mismo”.²⁴⁶ Sin embargo, todo parte de una “angustia inherente a la condición humana o una nostalgia de conocer los

²⁴⁴ Es de Descartes de donde se deriva esta analogía quien “organizó el sistema de conocimiento como una metáfora arbórea en cuyas raíces reposaba la metafísica, al tronco correspondía la física y a las ramas las ciencias principales como la medicina, la mecánica y la moral”. René Descartes. *El discurso del método*, Tr. J. Rovira Armengol; Pról. Paul Valéry; Intr. Francisco Romero. Buenos Aires, Losada, 2004, p.79-80.

²⁴⁵ Francisco Rosas. “Cerrazón sobre Nicomaco. Imagen sin tiempo”. *Suplemento cultural Milenio*, Núm. 2/10, 15 de septiembre, 2003, p. 4.

²⁴⁶ *Ibíd.*

orígenes”.²⁴⁷ El gnosticismo sostiene que “el humano vive postrado en el dolor y la melancolía porque su condición resulta de una escisión de lo sagrado; la unión de ambos sólo puede darse en el ámbito de lo divino, más allá de lo material”.²⁴⁸ En este sentido, el carácter dualista (escisión tajante entre la materia y el espíritu) del gnosticismo está presente en lo que “implica la relación no sólo de Dios con el mundo, sino también la del hombre con el mundo. Es decir, que para Hernández las “formas perceptibles de la materia” son el reflejo de una realidad, que se puede conocer sólo a través de la intuición contemplativa. Efrén Hernández, “como los tratadistas gnósticos de cualquier época, opera un movimiento del alma que posibilita hacer del Yo un punto de conciencia que abre los ojos al cosmos, y en este impulso participa momentáneamente pero definitivamente en la gran conciencia”.²⁴⁹

Sin fruto el esqueleto arborescente
del árbol de los nervios
sus ramas 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.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ José Montserrat Torrents. *Los Gnósticos. Obra completa*, Madrid, Ed. Gredos, 1990. p. 25.

²⁴⁹ Mario González Suárez. “Efrén el Gnóstico”. *Suplemento cultural Milenio*, Núm., 1/10, 5 de agosto, 2003, p. 39.

De esta región no pueden
recibirse los mensajes...
de ella no cogemos
sino hálitos más vagos,
aún que presentimientos. (p .31-32)

En la simbología de su propio pensamiento, es que Hernández (en *La paloma, el sótano y la torre*²⁵⁰), llevó a cabo esta idea en la cual la “Máquina y preguntas” representa la vida “y cuando levantó la mirada hacia ese creador y se atrevió a mirarlo, lanzó las preguntas que le robaban la vida: ¿Quién eres y cómo opera tu organismo? ¿Eres algo que intuyo capaz de condenarme con el solo intento de pronunciar tu nombre?”²⁵¹ Al final, la idea de que hay una “conciencia de la autoconciencia” es la puerta angular de la gnosis”.²⁵² Efrén Hernández interpretó las formas de representar la materia como una realidad que sólo puede conocerse a través de la intuición contemplativa, de ahí que el conocimiento sea el tema predominante en su poesía.

Nuevamente en la novela *La paloma, el sótano y la torre*, encontramos que el título no es fortuito pues se haya relacionado, en cierta forma, con “Hondo incomunicado”; en ambos existe un paralelismo respecto a la concepción cósmica, ya que el *sótano* representa el mundo sensible, la “vil y baja tierra”. La *torre* hace alusión a la belleza, el amor y la verdad trascendentales, mientras que la *paloma* es la delicada criatura confundida, quien debe escoger entre estas dos vías.

²⁵⁰ “Efrén Hernández le debe al *Fedón* y al *Timeo*, el título del quinto capítulo de *La paloma, el sótano y la torre*, “Poros y Penia” se refiere explícitamente a un pasaje de *El Banquete*. *Ibíd.*

²⁵¹ Francisco Rosas. “El sueño de la mente acósmica”, en *Dos escritores secretos*. , Ed. Cit., pp. 133-134.

²⁵² “La esencia de la especulación gnóstica consiste en crear un relato que explique la ‘condición artificial’ en que vive sumergido el universo, así como la manera de ‘conectarlo’ con su origen”. Francisco Rosas, “El sueño de la mente acósmica”, en *Dos escritores*. Ed. Cit., p. 133.

El significado de este título también nos lleva a pensar en temas como: la vida, la luz, el amor, la esperanza y el recuerdo. La vida, en este mundo imperfecto, representa luz y sombra al mismo tiempo. La luz, en sentido platónico, significa la alusión al mundo eterno; la sombra, el mundo terreno. En tanto que razón e intuición, le indican al hombre que no está solo o abandonado, que vive, como un ser libre, entre *apagados muros*; que él es quien propicia metafóricamente el juego entre la luz y la oscuridad. En este espacio (las tinieblas) es el hombre mismo quien se niega a ver la luz y prefiere en cambio sólo contemplar su sombra. Pero la luz continúa allí, ésa que viene de fuera y hacia el hombre; la verdad última, a través del conocimiento intuitivo.

Como el Fausto de Goethe, Hernández anhela siempre saber, y a pesar de su gran confianza en el pensamiento racional, a menudo muestra cierta debilidad ante la “armadura intelectual”. En su deseo de pensar que la razón no le permitirá creer, llora por la fe ante la “Imagen de María”:

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—, enloquéceme,
hazme creer el encanto, solamente
hazme creer el encanto de que existes,
ciega mi entendimiento;
la luz, la necesito
más en el corazón.

Pero es en el poema “Acto de fe” (p. 52) donde existe una reconciliación entre el entendimiento y la fe. Podemos ver que la primera estrofa está compuesta por sólo dos versos. El inicial, de once sílabas; el segundo, rompiendo la regularidad, de sólo cuatro. La brevedad del último resalta la ignorancia de la luz. No se trata de una personificación, como se verá en las siguientes estrofas, pero es significativo que sea ella el sujeto de la oración: es el agente que permite que los ojos vean, quien se busca en ellos. A partir de esta construcción gramatical incompleta, al lector sólo le queda imaginar el tiempo por la palabra “cuando” que funge como condicional. La imagen por su parte se encuentra alrededor del día en que “la luz se busque en nuestros ojos/ sin saberlo”, pero no en lo que sucederá cuando llegue:

Cuando la luz se busque en nuestros ojos,
sin saberlo.

En la segunda estrofa, se alude a que hay ausencia de vida en los ojos, lúgubre imagen, agudizada por el verso “sin saberlo”:

Y no se halle ya en ellos,
sin saberlo.

En la tercera estrofa hay un énfasis para marcar el contraste entre un elemento natural vivo y otro sin vida (que puede ser alguna parte del cuerpo). En este caso, las manos no pesan, pero la repetición “como en “, parece decirnos que la falta de peso en las manos no se debe a que están en el líquido, sino en el abandono por la muerte:

Y las manos en agua,
sin peso,
como en agua.
y como aves llamadas ya del árbol
y el viento,
al abandono sean,
de un agua abandonada, abandonadas.

En la cuarta estrofa: “Y los pies, separados. Del corazón, diverjan”, se observa que el encabalgamiento funciona como una pausa que provoca visualmente dicha separación: lejos del corazón. También podemos ver que es significativo siendo los dos versos heptasílabos y al final coincidan las palabras que están relacionadas con la distancia. Este orden de las palabras sugiere un desmembramiento corporal, en el que cada componente adquiere individualidad, es decir, cada uno es independiente. Hasta aquí hay una presentación de los elementos de vida, es decir, los sustantivos: luz (primera estrofa), agua (segunda), aves (aire, tercera) y árbol (tierra, cuarta), como integrantes en la creación del mundo,²⁵³ y contrasta con la idea anterior de destrucción o desmembramiento, lo cual adquiere sentido si pensamos que el inicio y el final se unen:

Y los pies, separados
del corazón, diverjan.

Hacia la quinta estrofa, “y de inocencia/ deseosa y luciente/ no consiga encenderse, / marchito ya, un espejo”, la imagen cambia mediante la función del hipérbaton y resulta una imagen genial pues siendo el sujeto el espejo, vemos que

²⁵³ Browning. W. R. F. *Diccionario de la Biblia: guía básica sobre los temas, personajes y lugares bíblicos*. Tr. Tosaus Abadía. Barcelona, Paidós, 1998. p. 345.

desde éste, es reflejada la realidad. La sinestesia, “del cual le hable/ del sabor de ella misma”, aumenta la sensación de un mundo invertido. Luego se intensifica más esta imagen cuando las palabras “luciente”, “deseosa” (que nos remiten a lo vivo) se oponen al espejo:

Cuando la gota baje, y de inocencia
deseosa y luciente
no consiga encenderse,
marchito ya, un espejo; del cual le hable
del sabor de ella misma.

En la sexta estrofa la voz lírica retoma la gota que adquiere para sí “el fulgurante cosmos” y entrega a un “esposo desierto” un “cuenco ingrato que no paga”. El desierto adquiere dos connotaciones: primera, alude al vacío espacial, y segunda, a la carencia de agua. Tal imagen nos remonta a pensar en San Juan de la Cruz y su “Cántico espiritual” así como en el *Cantar de los cantares*, en los cuales la imagen de la fecundidad se opone a la del abandono y el deseo. En el poema de Hernández, el énfasis recae en el esposo abandonado y en absoluta carencia; de hecho la imagen se refuerza desde la estrofa anterior:

Y en vano el fulgurante
cosmos que en sí asumió inocente entregue
a un esposo desierto, al cuenco ingrato
de un vaso derramado, que no se paga.

Las “bengalas táctiles”, “los besos”, están relacionados entre el esposo y la amada, entre Dios y su pueblo, tras el “increíble adiós”; este adiós anuncia la soledad y las ruinas, pues la plaza (representa el mundo) carece de todo lo que

debería ser y contener. Y sin bengalas, sin fiesta, “sin ánimo”, lleva el adiós a un sentido colectivo, pues ya no se trata sólo de la ausencia de Dios, sino el mundo en soledad, sin humanos:

Cuando, bengalas táctiles, los besos
del increíble adiós, enloquecidos
reclamos no atendidos,
sobre ruinas estallen,
y la plaza una noche
siga siendo, una noche sin alma, en una plaza
sin ánimo, sin fiesta y sin bengalas.

Cuando el llanto no moje, y los gemidos
por un tonel sin fondo se derramen;
y en caracol exangüe, desmedido
e inmemorial,
en mutismo, en tinieblas
y sordedad sin dueño, se deshagan.

Cuando un viento ya calvo
busque nuestros cabellos,
y ellos cuelguen a oscuras.

Cuando el dolor se estrelle, y sus espumas
reboten sobre montes de ignorancia.

La imagen es muy fuerte: los gemidos, en espiral, sin sangre, sin vida, en silencio y a oscuras, se desintegran. Sin embargo, estas imágenes no se presentan desde el horror individual; hay una resignación implícita, de aceptación de lo que inevitablemente le sucederá al mundo:

Cuando el tiempo, su frente de cansancio,
sus alas doloridas
y sus pies sin reposo,
vuelva, al fin, a la casa de sus padres.

Tras este caos hay, sin embargo, una resignación que lleva al tiempo (personificado) a regresar cansado a su casa, con dolor en las alas (de tanto andar).²⁵⁴ En esta estrofa podemos ver el tono profético que alude al fin de los tiempos.²⁵⁵ En el final, todo regresa a su lugar de origen, de vuelta a “la Nueva Jerusalén”.

Con la siguiente estrofa terminan las frases gramaticales incompletas, en las que el verbo no aparece, ni aparecerá en el resto del poema, con lo cual nos refiere que bajo la ausencia de éste hay otra más acentuada: la del conocimiento:

Y en el rincón secreto,
¡más tierno!,
al lecho más profundo
se entregue, y ya ni él mismo
atestigüe el silencio
del recatado soplo con que apague y devuelva al misterio un universo.

Un nuevo cambio en la voz narrativa, entonces, se deja escuchar: ya no se trata de una tercera persona del singular, o la primera del plural, sino de aquella que ahora se dirige a “vosotros”, a “aquellos los que estáis, /en camino en trabajos/ y asombro todavía”, para llamarlos “contemplad entretanto las estrellas, / entretanto, y pensad: / cuando la luz se busque en nuestros ojos...”. Con este último verso se muestra un regreso al inicio del poema, lo que significa la fusión del

²⁵⁴ Tal personificación aparece en el *Nuevo Testamento* en el que “el diálogo con la parábola bíblica, sugiere que el tiempo es esperado y que llega a donde pertenece”. Antonio Pinero Saenz. *Breve introducción al estudio del Nuevo Testamento*. Madrid, Clásicas, 1994, p. 79

²⁵⁵ “El tono en esta estrofa es el de la profecía; el del anuncio del día en el que el tiempo se entregará ‘al lecho más profundo’ y ‘ya ni él mismo/ atestig[uará] el silencio/ del recatado soplo con que apag[ará]/ y dev[olverá] al misterio un universo’ Karla Montalvo. *Ibíd.*, p. 79.

principio y el fin (circularidad en el poema) o el Oroborus (símbolo de una serpiente o dragón que se muerde su propia cola) que nos remite al carácter cíclico es decir, la repetición infinita del ciclo; el principio que vuelve al final y viceversa.²⁵⁶

La presencia constante de la palabra “entretanto” no es fortuita, pues refiere a la mutabilidad del ser humano: éste sólo se haya de paso en la tierra, pero finalmente llegará a su fin. No sin un dejo de esperanza, pues si el fin de los tiempos coincide con el inicio, en éste va la salvación del ser humano (pensamiento judeocristiano redentorista). El candor de la frase “contemplad entretanto las estrellas”, se puede traducir a “vivir sólo el momento”. El fin de los tiempos está representado en el poema como el instante en que la mirada humana se encuentre con el Creador:

Oh, vosotros, oh, aquellos, los que estáis
en camino, en trabajos
y asombro, todavía:
contemplad entretanto las estrellas,
entretanto, y pensad:
cuando la luz se busque en nuestros ojos...

En esta estrofa la voz poética reconoce que su conocimiento no va más allá de saber (en *verdad*) que “venimos de lejos y [...] vamos lejos”, ésta última repetida cuatro veces en la estrofa, lo cual supone un lugar incomprensible, inalcanzable desde la vida; y es que ni siquiera con la inteligencia se puede esclarecer el misterio del origen y del destino del hombre. Las palabras *venimos* y *vamos*, forman parte nuevamente del vaivén de la vida, en donde principio y fin se juntan:

²⁵⁶ El Oroborus es a menudo asociado con el gnosticismo y el hermetismo representado del mismo modo como símbolo de la naturaleza circular.

Pues en verdad venimos
de lejos, y en verdad vamos lejos.
tan lejos, que no puede
llegar el pensamiento
tan lejos. Y tampoco
nuestras más negras lágrimas,
y antiguas, e infinitas,
y enormes, que nosotros.

En la siguiente estrofa, la mirada del *yo poético* adquiere omnisciencia visualmente pues se muestran el monte y la luna, observando el planeta, y más lejos el sol; pero esta voz da un giro y ahora habla del instante y su brevedad que apenas se pueden apresar. En esta estrofa la voz cobra conciencia del esfuerzo que implica toda creación. Relacionada ésta con ese tiempo del que venimos y al que vamos:

Más lejos, aún más lejos que aquel monte,
casi fuera del mundo,
que ya se mira azul, está la luna;
más que la luna, el sol, y más lejano
que la más tenue estrella, está el instante
cuyos talones pisa
este nuevo que ahora
en sólo imagen señalar intento
y, a su vez, huye ya.

Hacia la siguiente estrofa, en gradación ascendente, el poeta pone en alto el encuentro previsto desde el inicio del poema. Va del rosedal al olmo, del árbol al parque, de éste a las selvas; de las horas a los días, de los años a los siglos de lo particular a lo general y a lo *universal*. Nada más lejano que el encuentro del

hombre con las estrellas: “y el ver las estrellas nos conecta con lo primigenio, con el destino, con la fuerza creadora. Nuestro encuentro personal, particular, con las estrellas es con la inmensidad de la que procedemos y hacia la que nos dirigimos”.²⁵⁷ De este modo lo que se muestra en la primera estrofa (una petición) es la construcción de un sentido del paso por la vida: “Cuando la luz se busque en nuestros ojos,/ sin saberlo”/ “Mirad las estrellas”, es también sabernos vivos, disfrutar de nuestra humanidad y no necesariamente de la naturaleza, sino acentuar la esencia de lo humano, que también nos conecta con lo divino, que para Efrén Hernández es esa lejanía incomprensible. Entonces, la entrega del poeta al conocimiento es un acto de fe:

Y, sin embargo,
insistid en pensar: El vano instante,
ni el rosedal perjuro de las horas,
ni el olmo de los días,
ni el parque de los años,
ni la asolada parte
de las taladas selvas de los siglos,
pueden estar más lejos que aquel punto
en que, aún en tinieblas,
concertaron en cita
inmemorial su encuentro
indeclarable el ojo y las estrellas.

El sueño y la actividad onírica mostrados a través de la imagen mediante los arquetipos del agua, de la luz y de lo femenino, constituyen el eje paradigmático en la narrativa de Hernández. A diferencia de ésta, en su poesía, Efrén, el poeta, se preocupa más por conseguir que ésta sea más escuchada que vista, por eso el

²⁵⁷ Karla Montalvo. *Ibíd.*, p. 83.

empeño por ese ensamble de palabras que aporte el sentido de la musicalidad. De ahí que, la preferencia de Hernández por la combinación inusual del heptasílabo y endecasílabo, o la versificación serial, se deba quizás, a la convicción de que la esencia de la poesía es la música y la elegancia del “buen decir”. Así, retomar la metáfora tradicional, sugiere una voluntad de defender la musicalidad de la lengua española. Pero como se ha visto, su poética (en la cual se ha hecho una interpretación de sus ideas filosóficas) también está concentrada en la búsqueda del saber que parte de la meditación por medio del conocimiento intuitivo, para así llegar al conocimiento de lo universal. En donde cada palabra responde a un concepto con cierta carga filosófica y mística, de ahí el carácter hermético de algunos de sus poemas, en los cuales confluye su arte poética.

En este sentido es que Hernández nos lleva a través de un viaje interior para buscar el conocimiento profundo, así, trata de construir la vía que nos permita transitar a esa conciencia germinal, sin pretender sólo halagar nuestros sentidos.

CONCLUSIONES

Bajo una concepción intimista y una atmósfera de aislamiento; apoyada en las ideas de Platón y el neoplatonismo, así como en la tradición literaria española de los Siglos de Oro, la obra de Efrén Hernández mantiene tanto en lo estético, como en lo ideológico características profundamente renacentistas. Dichos modelos se pueden apreciar por ejemplo, en el rechazo a la embriaguez, que habla, en un sentido clásico, de una mirada apolínea de su arte poética, pues ha de ser en la vigilia donde ya se han depurado las emociones, desde la cual se oye su voz, expresada desde la medida, al estilo de Baltasar Gracián.

Su pensamiento, guarda cierta relación con el motor aristotélico, que también habría de retomar Santo Tomás de Aquino —que es pensamiento puro, inmóvil, pero que causa el movimiento y la creación del universo— en el sentido de que parte de la experiencia sensible y llega hasta la abstracción donde se encuentra el conocimiento de lo universal.

Las claras referencias a Plotino, constituyeron el puente que lo llevaron al misticismo español, que tanto le apasionó. También se encuentra muy cerca de éste cuando en su narrativa los verdaderos protagonistas son aquellos arquetipos que vienen de la naturaleza: la luz, el agua y lo femenino. El camino que recorre el pensamiento de Hernández para llegar al conocimiento del *Uno*, del cual procede la inteligencia, lo lleva a cabo bajo el influjo del misticismo de Santa Teresa y San Juan de la Cruz. Mediante esta manera intuitiva de conocer, esto es, con apego a los sentidos, se identifica con la prédica de Sócrates para quien “está demostrado que si queremos saber verdaderamente alguna cosa, es preciso que abandonemos

el cuerpo, y que el alma sola examina los objetos que quiere conocer. Sólo entonces gozaremos de la sabiduría”.²⁵⁸ De Fray Luis de León y San Juan de la Cruz hereda la necesidad de convocar al alma para que volviendo de su letargo, se eleve y “torne a buscar el tino” de la belleza, el amor y el conocimiento perdidos. Luego estas lecturas lo llevaron a Platón y a sus especulaciones sobre el papel que desempeña en alma en el conocimiento y los medios para llegar a él. Como Don Quijote, Hernández prefiere dar rienda suelta a su imaginación, que seguir los caminos rectos de la razón, a través de la primera, el señor Juárez, divaga sobre los diferentes significados de la palabra “tachas”, recurso narrativo que también lo acerca a Lawrence Sterne en su poética de la digresión.

Existen en su obra constantes alusiones a los escritores españoles pero, incluso, asoman figuras como Descartes (padre de la Filosofía moderna, y de origen francés) y del cual toma la idea sobre el sistema de conocimiento basado en una metáfora arbórea (donde el tronco sería la física y las ramas representan las ciencias principales como la medicina, la mecánica y la moral). En el poema *Hondo incomunicado*, aparece esta idea donde “al incendiarse el árbol” sólo el saber divino es posible, sabiduría que se aprehende mediante la intuición.

Efrén Hernández apuesta por lo breve por humildad en su obra, de ahí que nos remita a Juan Rulfo y a José Gorostiza. Nos recuerde también a Julio Torri cuando éste último dice preferir “el enfatismo de las quintas esencias, al aserrín insustancial con que se empaquetan usualmente los delicados vasos y las ánforas”.²⁵⁹

²⁵⁸ Platón. *Diálogos*, Intr., Trad., y N. J Calonge Ruiz. Madrid, Gredos, pp. 393-394.

²⁵⁹ Julio Torri. *De fusilamientos y otras narraciones*. México, FCE., 1984. pp. 33-34.

La apasionada entrega por dichos escritores constituye la base del pensamiento filosófico y literario en su obra. Sin embargo, tal inclinación de Hernández significó la incompreensión de la crítica literaria de su época, relegando su obra y concentrándose sólo en la figura del autor. Más tarde, hacia los años 40's, sin embargo ésta misma definió su escritura como una prolongación del realismo, sin dejar de vincularla al grupo de los Contemporáneos. En estudios más recientes se le vio a la luz de las vanguardias, pues echaba mano de los recursos de este movimiento, incluso se reconoce en ella un legado importante para la literatura mexicana. También se atribuye como una transición hacia el camino de lo fantástico. Todo ello, sin embargo, no señala con claridad, el gran aporte de Hernández a la literatura mexicana. A pesar de no formar parte del canon más visible de la literatura mexicana, Hernández, de algún modo, fue reconocido en su tiempo como un escritor innovador y original, pero es en la actualidad una veta fructífera por estudiar, así como un escritor influyente en las generaciones de escritores de la literatura intimista, alucinada que encamina hacia lo fantástico

Efrén Hernández experimentó con géneros innovadores para su época, como la literatura fragmentaria o el absurdo, y antepuso la honestidad de su búsqueda personal, dedicándose a perfeccionar sus propios descubrimientos y profundizar en sus particulares obsesiones como el sueño, los abismos interiores de la conciencia en que peligra la identidad. El acercamiento a su obra conlleva ir más allá de la superficie novelesca, es decir, habría que leer en los huecos o intersticios, en los elementos discontinuos, en lo que no está dicho sino sólo sugerido mediante la imagen (en la narración) y el sonido (poética).

La coherencia de fondo en los relatos analizados, esta tejida en torno a una trama invisible u oculta, en la exploración de una conciencia dual y escindida y en la representación de un mundo moderno también disociado, heterogéneo y sin centro unificador. La peculiar visión que configura su obra, es la que motiva los cambios, las experiencias empleadas por el autor, la ruptura de las normas convencionales del relato, el papel preponderante de la imagen. Sus narraciones provistas de los distintos elementos proyectan una problemática realidad/irrealidad bajo una visión puramente estética.

Se ha pretendido resaltar en los relatos analizados en el presente trabajo, la ruptura con un modelo de representación de la realidad mediante una serie sucesiva de estadios de la conciencia. Cada nivel, producto de una transgresión, entre el narrador y el personaje (inversión atenuada por el lenguaje) que nos da cuenta de cómo se construye el relato, Hernández, nos va contando también sobre la manera de imaginar, y hace dialogar la obra consigo misma, lo cual produce un efecto de abismación. Tales estadios de la realidad vinculan los niveles entre sí y proporcionan una interpretación de circularidad, así como también impide que el lector tome una postura clara de decidir si se trata de algo que pasó en la realidad o en el sueño. Si se lee la narrativa de Hernández a la manera de un gran ciclo, podemos observar que se revelan construcciones interesantes tales como vistas en abismo, o abismación, imágenes de espejo o repeticiones de una misma escena cumpliendo distintas funciones en el relato.

A manera de leitmotiv, el autor repite un viaje que pasa a través de los distintos niveles de conciencia, por ejemplo: la atención profunda en el objeto, ensoñación natural, sueño profundo, fantaseo voluntario, zonas intermedias de la

conciencia, es decir entre la vigilia y el sueño, y memoria profunda. La actividad onírica representa en la obra de Hernández un papel muy importante, donde la meditación que lleva a cabo en su poética participa de esta representatividad profunda de la conciencia, el viaje interior que realiza no es otra cosa que una zona intermedia de la conciencia entre la vigilia y el sueño o viceversa donde la inteligencia, es el acto esclarecedor que busca objetivos concretos.

Tras este recorrido conclusivo sobre algunos de los autores significativos en su obra, se puede apreciar que amplios son los caminos de Hernández para ejercer el camino gozoso de la imaginación. Hemos visto que desde su primer cuento "Tachas", su originalidad proviene de una emancipación radical de las posibilidades de la imaginación, donde la realidad queda al margen de todo discurso, y se manifiestan las facultades subjetivas de la conciencia mediante las posibilidades del lenguaje y de los recursos narrativos empleados. En ello, tiempo y espacio significan sólo planos de una realidad interna. Así, la imagen (reflejo de la naturaleza) resulta girar en torno de la palabra. Su obra podría resumirse como la historia ejemplar de las aventuras y desventuras (parafraseando a Cervantes) del imaginador que imagina inmerso en lo real y que va cobrando cada vez más conciencia sobre lo que representa dicha actividad. De ahí que todo ello se lleve a cabo mediante la creación de realidades subjetivas que se superponen en la conciencia a la manera de construcciones abismadas

La sofisticación de su obra muestra una propuesta narrativa arriesgada para su tiempo, hecho que justifica el regresar a su obra una y otra vez, siempre con la expectativa de encontrar nuevas lecturas.

APÉNDICES

APÉNDICE 1²⁶⁰

Los escritores conocidos de todos nosotros, por su connotada obra literaria: Dolores Castro, Emmanuel Carballo y Agustín Monsreal.

VOZ DE EMMANUEL CARBALLO

En 1965, siete años y algunos meses después de la muerte del autor, el FCE publicó *OBRAS* que comprendían Poesía, Novela y Cuentos de Efrén Hernández. El volumen de 432 páginas, forma parte de la Serie Letras Mexicanas formato mayor. Alí Chumacero ofrece al principio de este libro una imagen esquemática de Hernández y Luis Mario Schneider al final, recopila unas cuantas fichas bibliográficas, tanto directas como indirectas referidas a este escritor tan original como poco conocido. En menos de tres cuartillas, Efrén Hernández traza con gracia y humor su propia ficha biográfica. *OBRAS* recoge los textos de su mejor libro de poemas: *Entre apagados muros* (1943), y da a conocer composiciones líricas no recogidas en volumen. En seguida aparece su única novela publicada *La paloma, el sótano y la torre* (1949). El fragmento de una novela que no llegó a terminar, *Abarca* (1949), y la novela corta *Cerrazón sobre Nicomaco* (1946); por último comparece los doce cuentos y una estampa que Hernández escribió entre 1928, año en que aparece “Tachas” y el 28 de enero de 1958, fecha en que murió a los 53 años y cuatro meses. Los ensayos y la crítica literaria, los artículos, los prólogos y la comedia cinematográfica escrita en colaboración con Marco Antonio Millán, Rosario Castellanos y Dolores Castro, no figuran en el volumen, sin que se expliquen las razones por las cuales estos textos fueron omitidos.

Hernández nació en León en 1904, allí cursó estudios primarios, secundarios y pre-universitarios. A los catorce años quedó huérfano de padre y “Así se explica –

²⁶⁰ Transcripción de Jacqueline Colín Sandoval. Presencia de Efrén Hernández. Mesa redonda. Participan: Emmanuel Carballo, Agustín Monsreal, Dolores Castro. Lugar de grabación: Palacio de Bellas Artes, Sala Adamo Boari. CONACULTA. INBA. 7 diciembre 1997. Copia de la Fonoteca, videocasete.

rememora el autor de "Tachas" en 1955- que haya ido y venido tanto en tantas direcciones sin atinar ninguna. Primero fui aprendiz de botica, después mozo del mismo juzgado en que mi padre había sido juez y en lo que sigue, y por el mismo orden en que lo apunto: aprendiz de zapatero, aprendiz de platero, dependiente de tienda de ropa, etc. Y mientras tanto fui pagando materias de preparatoria, aprovechando que allá en León admitían que uno estudiara en casa a la hora que pudiera, y luego solicitara examen a título de suficiencia". Llegó a la ciudad de México en 1925 con el propósito de seguir la carrera de abogado, en 1928 abandonó sus estudios en la Facultad de Derecho "por haberle parecido vacío y sin meollo de sustancia verdadera lo que allí se aprende". Ese mismo año se dio a conocer como escritor presentado por Salvador Novo, y comenzó a vivir de lo poco que le dan las letras y algo más que gana en los puros puestos burocráticos. "En mi formación no cuenta –confiesa- pues sino la preparatoria y la escuela, a mi modo de ver aún más importante de la vida directa el contacto con los hombres de carne y hueso y con los libros buenos y del mundo". Antes de entrar en materia diré como conocí su obra, y cuál fue mi primera impresión. Entre 53 y 56 vi a Efrén Hernández en dos o tres ocasiones y no puedo decir que hayamos platicado más allá de las frases breves y convencionales que entrecruzan un hombre importante y un muchacho que confunde la timidez con el atrevimiento, puedo decir cómo era físicamente o por lo menos cómo lo recuerdo ahora, muchos años después de haberlo entrevistado. Hernández era pequeño de estatura, de una delgadez que me pareció sinónimo de ascetismo, desnutrición o abandono consciente y muy bien vigilado, provinciano irredento con pujos de capitalino, mezclaba en el arreglo de su persona los trajes de seminarista con las camisas de lana, cuadros fuertes y contrastados; no podría asegurarlo, pero lo contemplo ataviado con una prenda anacrónica, el sombrero y otra más o menos inútil, la bufanda. A primera vista no parecía simpático, daba la impresión de que al hablar ponía en práctica un rebuscamiento en el que la ingenuidad derrotaba a la retórica, no era para los curiosos como yo, hombre de una sola pieza sino, en todo caso de un ser que se esforzaba por aparentar virtudes y defectos que no eran los suyos. Quizá con esta actitud se proponía despistar a los incautos y sorprender a los recién llegados; de

este modo se me ocurre pensarlo ahora: conseguía que las personas poco sagaces se confundieran al definirlo y al mismo tiempo no intentaran brincar las bardas con que protegía su vida privada. Los textos suyos que leí en los años 50, poemas y notas críticas dados a conocer en la revista *América*, no me permitieron reconocer su talento ni tampoco adivinar su importancia en la historia de nuestra literatura. Fue necesario que transcurrieran varios años para que me diera cuenta de que para entenderlo y gozarlo era preciso seguir un camino diferente, olvidar las modas y adentrarse en su obra sin ideas preconcebidas. Así, puedo afirmar que su poesía me parece un esfuerzo apreciable por revitalizar los moldes del Siglo de Oro español y sus notas críticas, un intento polémico, subjetivo y sobre todo militante que se proponía defender a sus amigos y protegidos de las corrientes de opinión que eran contrarias a la suya. Esto no quiere decir por supuesto que estuviese equivocado; a él se deben no en el orden del tiempo sino en la clarividencia, el descubrimiento efectivo de escritores como Jaime Sabines, Rosario Castellanos, y Dolores Castro. A veintisiete años de su muerte creo que la labor de Hernández como director intelectual de la revista *América* fue ejemplar y valiosa ya que de ahí surgieron poetas como los que he mencionado y prosistas tan deslumbrantes como Juan Rulfo. Efrén Hernández vive y vivirá con singular importancia en la historia de nuestras letras gracias a sus aportaciones en el campo de la prosa narrativa y dentro de ella; en el cuento aquí y hasta el día de hoy, es uno de los cuentistas más significativos del siglo XX mexicano, un cuentista a la altura de Julio Torri, de José Revueltas, de Juan José Arreola, de Juan Rulfo y de Carlos Fuentes. 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 la mofa del lector; sin embargo, hay ciertos elementos impostergables; personajes, tiempo y espacio. Al trabar contacto unos con otros, los personajes hacen posible la sintaxis de la ficción; el tiempo, al transcurrir, propicia el desarrollo de la historia y la trama; el espacio permite ubicar el mundo en el que se mueven, piensan y sienten las criaturas. Se puede decir que el cuento es como la línea recta, la distancia más corta entre dos puntos, la presentación de un hecho, de un problema, y su feliz o triste desenlace.

Los cuentos de Efrén Hernández postergan o anulan tales elementos, los personajes casi no se frecuentan, de donde resulta que la sintaxis de la ficción esté sumamente diluida. En casi todos ellos, el monólogo se impone al diálogo y la digresión a la acción. En el monólogo, el personaje nunca, o casi nunca, reconstruye escenas en que participen dos o más seres: se concreta exclusivamente a narrar su intensa y complicada vida interior. La soledad y el aislamiento voluntario en que viven sus personajes impide que surja y se acreciente la acción. La historia y la trama ceden sus sitios a la digresión, por la que Hernández siente amor desmedido y definitivo. Si en el cuento común y corriente los hechos se eslabonan para formar la anécdota, en los cuentos de este autor las digresiones se ordenan una tras otra hasta apoderarse íntegramente de la historia.

El espacio peca de impreciso: en varios cuentos parece que los personajes se mueven bajo una campana neumática; en otros, que habitan un mundo de aire enrarecido y paisaje desdibujado en el que la vida, si no imposible, resulta al menos difícil. El tiempo, al detenerse, impide el crecimiento orgánico de la historia y el desarrollo biológico de los personajes. Hernández arrincona los elementos básicos del cuento y, sin embargo, sus textos son cuentos, cuentos admirables que profundizan y descubren los secretos de criaturas irrepetibles las que, no obstante, viven ante el lector su vida alucinada y absurda; criaturas tan extrañas y poco propicias en apariencia para la prosa narrativa, alcanzan la categoría de personajes merced a la capacidad creadora de Hernández. Especie de isla inaccesible para los lectores que sólo se interesan por la acción, los personajes de vigorosa vida externa y el planteamiento de urgentes problemas cotidianos. El humorismo depurado, la poesía, la psicología profunda, el personalísimo manejo del idioma y la presentación de un mundo, quizá el del propio autor radicalmente distinto del mundo de todos los días, conceden a Efrén Hernández el título del cuentista más extraño de nuestro siglo XX. Pese a que en algunos momentos y en ciertas situaciones su extrañeza sea una pose. Muchas gracias.

Lástima, yo no conocí a Efrén Hernández, cuando yo llegué él ya se había ido. Me entretuve en cierta parte del camino, mirando los planos hechos por los urbanistas para doblar una esquina o derrumbado en la banca de algún parque dando de comer trocitos de maíz a una familia de palomas y ya no alcancé a conocerlo. Una de dos: o Efrén nació demasiado serio o yo nací demasiado tarde, no tengo seguridad de nada, si tuviese alguna seguridad aunque fuese pequeñita como recién nacida, podría yo inventar determinadas cosas. Pongamos por caso que Efrén escribía con tinta verde, que para pensar necesitaba medio cerrar los ojos, que le daba por querer ser como el tiempo que consiste sólo en pasar, únicamente en irse, que era un sólido constructor de castillos en el aire. “Pero miente usted, me regañaría Efrén”, “esas tonterías que usted dice no son ciertas, cómo se ve que usted no me conoce”. Y tiene razón Efrén al reclamarme de esa manera, de modo que como no lo conocí tendré que inventarle sólo las cosas que puede inventar alguien que no lo conoció, porque llegó tarde, ese alguien por supuesto soy yo, que en virtud de que, invariablemente, me levanto tarde, irremediablemente llego tarde a todas partes. Siempre ha sido igual desde mi nacimiento, según las cuentas de mi mamá y de la partera, debí haber nacido un primero de septiembre lo mismo que Efrén, pero me retrasé y nací hasta el veinticinco poco después de las seis y media de la mañana, luego de que mi mamá impaciente y preocupada como todas las mamás que ven pasar las horas por la ventana mientras esperan a sus hijos, me esperó sin poder dormir a lo largo de toda la noche cuando por fin me decidí y le abrí de par en par sus puertas al mundo tan quitado de la pena con la inocencia de quien no conoce nada del mundo, ella no me reprochó mi tardanza. Todas las mamás al ver que su hijo está sano y salvo, que viene con los deditos completos, prefieren ofrecerle a uno si quiere de cenar. Mi mamá no me dijo si quería yo cenar

²⁶¹ [Agustín Monsreal, quien al entender atinadamente la naturaleza particular de la obra de Hernández, recrea con su cuento la atmósfera, el tono, la intención y la estructura plasmadas en el discurso hernandino].

primero, porque ya era de mañana y cualquiera sabe que en la mañana no se ofrece cena, sino desayuno; segundo, porque tanto esperarme la tenía verdaderamente agotada, y tercero, porque la partera le había dado un remedio para descansar, así que lo único que hizo fue acurrucarme en sus brazos y quedarse dormida. Yo, que por el esfuerzo y la emoción de haber nacido me encontraba aún muy tembloroso, no conseguía enhebrar ni un hilito en el ojo de la aguja del sueño, por eso mejor me puse a pensar y pensé que a qué se debería el haber nacido tan tarde y si aquello era bueno o malo; claro que cuando digo tan tarde no me refiero a la mañana, que para entonces ya correteaba con su escándalo de luz por todas partes, sino a los veinticuatro días después de lo previsto. En cuanto terminé de pensar esto, pensé también pero en silencio, para que mi mamá no fuera a despertarse con el ruido de mis pensamientos, que era un ruido como de ratón chiquito comiendo migajas de pan viejo, que no podía deberse a que estuviese yo embobado mirándole sus caprichos y andanzas a las nubes del cielo, ya que no era posible ver el cielo desde donde yo estaba, ni tampoco porque estuviese viendo jugar a un angelito, ya que los angelitos viven detrás de las estrellas y eso queda muy lejos. Entonces, entonces quién sabe, quizá simplemente no nació cuando me tocaba, porque la vida me dio una palmadita en el hombro y me dijo: no te apures, tómalo con calma, de modo que me seguí tan tranquilo engordando la barriga de mi mamá hasta el día de mi nacimiento. Y tanto así, que hay quienes aseguran que aún a mi entierro voy a llegar tarde, y cuando llegue corriendo y ofreciendo disculpas por la demora, quién quita y la gente ya se cansó de llorar, de hacer recuento de mis cualidades, de preguntarle a Dios ¿por qué me llevó tan pronto? Y Dios, si amaneció de buenas, si no está muy aburrido de no hacer nada, después de crear el mundo, acaso responda que porque sólo adelantándose la hora podía hacerme llegar a tiempo a mi cita insobornable con la muerte; con todo y eso para vergüenza mía y de Dios ya están a punto de enterrarme y de mí, ni mis luces. El entierro se programó para las dos de la tarde, y ya van a dar las cuatro, es tardísimo, y tal vez a estas horas Efrén Hernández esté con una cara de este tamaño, disgustadísimo conmigo porque me he pasado el rato contando cosas de mi persona, cuando de lo que se trata aquí es de hablar de

él; sin embargo, yo me defiende de esta acusación y le replico: no se enoje conmigo Efrén, qué culpa tengo. Usted se conocía harto pícaro y harto mosca muerta, y mátalas callando; yo, en cambio... yo, no lo conocí. Además, yo no soy el único que anda pegando de saltos de aquí para allá como un saltaparedes, tampoco soy el único tardón en este planeta y para consolarme o para justificarme con Efrén, le pongo de ejemplo a la noche que a veces se queda dormida y por más que el alba le toca y le toca y casi le tira la puerta, nada que logra despertarla para que deje entrar al día. Otro ejemplo, es el de las nubes, que son muy enamoradizas y se van con el primer viento que pasa y por eso no puede dar comienzo la temporada de lluvias. Un tercer ejemplo lo encontramos en “Tachas” el primer cuento que disfruté de Efrén, donde el señor Juárez se tarda una eternidad en darse cuenta que es a él el que el maestro le pregunta qué cosas son tachas (yo también lo ignoro) pero lo que sí sé, Efrén, es que a usted le decían “tachas” por su cuento y que tenía un amigo al que usted le decía “tlacuache”, quien sabe por qué; el “Tachas” y el “Tlacuache”. Usted y yo hubiéramos sido buenos amigos, Efrén, como el día y la noche, tengo fundadas razones para creerlo; una de estas razones es que el día y la noche son lo mismo, nada más que en la noche la luz brilla por su ausencia y durante el día la oscuridad no se deja ver. Esto me trae a la memoria aquellos versos que a la letra dicen: “de noche en un mal paso y sin linterna, Juan se rompió una pierna”; bueno, yo nada más me desniqué un tobillo y por esta circunstancia he debido guardar reposo y mientras lo he tenido guardado bajo llave, —pues si no lo guardo así capaz que se me escapa y se me puede poner peor el pie. Una tarde me puse a imaginar cosas, y entre las muchas cosas que imaginé, se encuentra ésta en virtud de que no podía salir y si no podía salir tampoco podía yo entrar a ninguna parte; se me ocurrió invitar a Efrén para que viniera a tomar el café después de comer, esto le molestó muchísimo ya que tendría que comer un poco antes de lo acostumbrado, para tomar el café a la hora de costumbre; sin embargo pese a su mal humor, aceptó encantado, y yo feliz pues, aparte de tomar café. Llegó como solía hacerlo, con los cordones de los zapatos anudados con tres nudos. Fuera de este detalle, que seguramente era una medida para no pisar en falso, venía pálido, temblorino, confundido, desbrujulado y

con los ojos pelones llenos de pasmo y maravilla. Según esto, se había topado en el elevador a una mujer con unas extremidades inferiores tales, que para dar idea de ellas, de su enjundia, de su excelencia, de su magnitud, precisaría escribir cuartillas, diccionarios, bibliotecas enteras. Yo lo comprendí de inmediato, motivos de asombro de esta calidad únicamente nos es dado contemplarlos cada dos o tres mil años: el diluvio, la resurrección de Cristo, las piernas de mi vecina del 601. En ese momento, con los ojos de la imaginación me vi en Efrén, como en un espejo, pero en eso arribó la noche, y ya no pude ver nada, ni siquiera a la noche y es que con la noche nos pasa que no la podemos ver, porque está muy oscuro, lo mismo que al silencio no lo podemos oír cuando hay ruido. A mí, debo confesarlo, me gusta la noche por misteriosa y cejjunta, lo único malo es que en la noche los espejos no sirven ni se puede leer, a menos que prenda uno la luz, aunque si prendemos la luz, la noche ya no tiene chiste, es como la lluvia cuando se va por aquel rumbo y cae lejos de mi casa, cuando lo bonito es oírla retozar por la azotea, mirarla, cómo les da de beber, como si las amamantara, a las plantas del patio; sentirla cómo besa con sus labios de agua la piel de la ventanas, cómo hace palpar, con palpitations nuevas, el corazón del silencio, por supuesto que es un corazón de lo más callado, igual de callado que Efrén. Quiero decir, no cuando me imaginé que me visitaba, sino en la realidad, en su vida real de todos los días. ¿Era Efrén Hernández un hombre callado?, ¿Era un hombre nocturno? creo que sí. Y creo también que sabía escuchar lo que dicen las cosas cuando en apariencia no están diciendo nada y que por eso lo vi observar con los ojos abiertos hacia adentro, el fondo de sí mismo, que es donde surgen las revelaciones, donde tienen lugar y cabida los milagros. Es cierto, ciertamente, yo no conocí a Efrén Hernández; sin embargo, tengo un libro suyo, y cada que lo leo, como cada vez que salgo de golpe de la oscuridad de mi cuarto a la luz del medio día, me deslumbro y me maravillo y al mismo tiempo me digo que es una lástima no haberlo conocido, lástima me digo ahora, ya no puedo pedirle que me cuente en qué cajoncito del *bureau* de su alma, tenía escondidos a sus demonios, en qué otro cajoncito guardaba esas tantas imaginerías que iba tejiendo y destejiendo, y le salían convertidas en historias inmóviles, en personajes pacíficos que ven pasar las

nubes de la vida por el agujero tímido de la ventana, silenciosos, como ratoncitos sordos o enteleridos, como pájaros con sueño agarrados al cable de la luz. De qué otro cajoncito, de los innumerables que tenía, colmados de sueños de papel, de invenciones y palabras, esperando sólo los delirios cosquilleantes de la punta del lápiz, sacaba Efrén todo ese lúcido palomerío de desmesuras con que jugaba a las idas y vueltas. Esa íntima geografía de ideas y reflexiones matizadas de humorismo, con que practicaba el estira y afloja de la doliente soledad, esa limpia complejidad de argumentos y divagaciones, que en él son un puro abrirle y cerrarle puertas insospechadas al conocimiento de lo que tenemos frente a la frente, junto a lo más junto, la grandeza de lo nimio, el valor de lo insignificante, el universo visto a través del microscopio. Por último, ya no quiero aprovecharme más de la presencia de Efrén, que debido a mis habladurías ha de estar muerta, muertecita de sueño, o sentirse como globo en fiesta de alfileres; sólo diré que he leído de no sé qué comerciante, un tal Juan, que habiéndole pedido el Rey dos o tres millones de monedas del reino, el comerciante se los regaló, sin que se notara disminución en su fortuna y bueno pues así yo, con las monedas de mi admiración y mi lealtad de siempre, aunque no lo haya conocido, le doy a Efrén Hernández un millón de gracias por su deliciosa, por su incanjeable, por su sapientísima literatura.

VOZ DE DOLORES CASTRO

Yo sí conocí a Efrén Hernández. Tuve esa maravillosa experiencia de conocer a un hombre que yo creo que fue a la vez brillantísimo y humildísimo, aparentemente, porque sí sabía él lo que valía. Pero se presentaba con esa forma mexicana de decir: Yo soy el último de este salón... yo soy... y por otra parte era un escritor barroco. Creo que las dos cosas se pueden hacer ver, patentes en su poesía. Conocí a Efrén Hernández porque él y Marco Antonio Millán –al que le acaban de hacer un homenaje- dirigían la revista *América*. En la revista *América* empezamos a escribir Rosario Castellanos y yo, porque alguien les dijo que escribiéramos y nos fueron a buscar hasta la Facultad de Filosofía y Letras Marco y Efrén. Bueno, también quiero aclarar que el “Tlacuache” Garizurieta fue un amigo

de Efrén, inolvidable para él, y cuya frase célebre era “vivir fuera del presupuesto es vivir en el error”; bueno, pero además era tan ingenioso y tan entusiasta como Efrén, aunque él no escribió. Bueno, cuando conocí a Efrén vi que era un cuerpo frágil con un espíritu muy vigoroso; él, además de usar un sombrero que cada vez que estaba más emocionado, más se lo encasquetaba, usaba una gabardina y una flor en el ojal de la gabardina, lentes gruesos, quizá –dicen que es por timidez que uno necesita lentes como miope- sí era un hombre tímido, pero no quiero extenderme en anécdotas de cómo conocí a Efrén, sino llegar a su poesía, creo que todos recuerdan a Efrén por “Tachas”. De pronto dicen; Ah sí! Si es el autor de “Tachas”, ese preciosísimo cuento, y olvidan un poco la mayor parte de sus cuentos, desde luego Emmanuel no, ni tampoco Agustín, pero sí es generalizada esta experiencia de que conocen muy bien la prosa y poco la poesía. Yo voy a hablar de ese libro que mencionó Emmanuel, *Entre apagados muros*, que es su libro más importante; después publicó poemas en la revista o poemas sueltos, un magnifico poema que se llama “El ángel del sueño”, pero su mejor libro es *Entre apagados muros*. Bueno, todos deberíamos rendirle homenaje a su poesía, poesía que no ocupa un lugar voluminoso en el tomo de sus obras que se publicó por el Fondo de Cultura Económica, pero sí en nuestro asombro, asombro que nace de la emoción y la inteligencia ante verdades profundas sobre el amor, la existencia, la aspiración al ser y a la belleza y la perfección para expresarla. De su primer libro; *Entre apagados muros*, del año de 1943, leemos primero los tres magníficos epígrafes, (ya por los epígrafes se conoce que lee una persona) y éstos son: del *Libro de Job* “Mide mi corazón la noche”, de los *Evangelios* “¿No habéis podido velar conmigo una hora?”, de Cervantes “Sancho, ¿duermes?”. *La Biblia*, los *Evangelios*, Cervantes todo el Siglo de Oro español y Plotino y tantos y tantos autores más desde los clásicos hasta los surrealistas, desde *La Biblia* hasta los narradores norteamericanos, que contagiado por el entusiasmo de Juan Rulfo, Efrén leyó con admiración. Efrén leía y releía pero no sólo para su propio placer sino para contagiar la pasión por la lectura a cuantos le trataban; así fueran amigos o visitantes de la librería que tuvo. Negocio, negocio fallido, pues él regalaba libros a cuantos se presentaban interesados por algún ejemplar que por supuesto Efrén

había leído ya. Después de los epígrafes, al volver las páginas de *Entre apagados muros*, su “Primer ofrecimiento” con el subtítulo “Se hace al amante que ha conocido el fin de sus trabajos”

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.

Que no padezca el mal, la paz pasiva
de la virginidad, ni la dureza,
la cerrazón impía,
la ceguedad mortal del inviolado.

Finalmente al caminante que ha sentido hondamente el paso de la vida, a tropiezos sobre su corazón, sólo al elegido por Efrén Hernández para escucharlo, al sensible e inteligente, al que sufre lo que en esta vida suele padecerse. Al elegido capaz de advertir el movimiento de la muerte y mira hacia la vida eterna aquel que fue encendido y oyó el silencio ardiente. En un diálogo íntimo con el lector de poesía, Efrén Hernández hace su “Segundo ofrecimiento”, dedicado “al amante que ha caído en desgracia”, que a la vez es al otro y a él mismo:

He aquí, yo sé quién eres,
mejor que a mis tristezas te conozco;
tú eres igual a mí, ven, hablaremos.
A ti vengo buscándote,
únicamente a ti, sólo al devuelto,
que fuiste admitido,
y ahora eres desterrado.

Al que sentiste amor,
amor, y no quedaste
para siempre sin voz,
a ti te ando buscando.

A ti, el que desasido,
sobrepasaste el vértigo, el desmayo,
flotaste allende el número, el lenguaje,
la hora, la distancia,
y al compás recaíste del aliento,
al gotear constante

y al péndulo del pulso.

En él expresa también el primigenio deslumbramiento, el de Adán o el de cualquier mortal que lo conoce: “así sea por vislumbre, el deslumbramiento y por instante a ti, porque saliste del recinto del corazón sin centro, sin orillas”. El poeta que recuerda el paraíso en la experiencia del amor en él y en el próximo, el otro:

He aquí, yo sé quién eres,
mejor que a mis tristezas te conozco;
tú eres igual a mí, ven, hablaremos.

En este dialogar consigo mismo y con el otro, con el más íntimo, individual ser y con el hombre particular-universal, Efrén Hernández despliega la emoción del que contempla como dijera Neruda, “con ojo largo” pero también como quien puede expresar lo contemplado e irrepetible

Mi vida mira en ti, como una torre
con la ventana tensa, y en su oscuro
antro de soledades en silencio
pasa, como fantasmas, en angélico
proceso, el pormenor de tus acciones

Desde esa torre, Efrén contempla a Beatriz, su compañera, Beatriz Ponzanelli, y descubre también los objetos que le han acompañado:

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

¡Qué descripción! ¿no? Es una descripción magnífica, pero todavía continúa:

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.

Avanzamos en la lectura y al volver la página, encontramos “Imagen de María”, poema en el que se contempla lo material y se anhela lo espiritual, a la vez la

incredulidad se une a la ferviente necesidad de creer y sobre todo, al deseo de que María escuche verdaderamente al hombre que implora, desde sus entrañas huérfanas en lo más desvalido de su ser. La estructura misma del poema constituye una metáfora, la unión de los contrarios se hace patente ante la alabanza de cualidades y la inexistencia de atributos. Atributos que el poeta desea que sean reales en el fondo de la desesperanza, escribe así a María:

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

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

Tu boca adelgazada
de sonreír piadosa,
al triste, sin descanso.

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 tierno,
descortezado 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.

Tus hombros coronados
de ángeles etéreos, invisibles,
dispuestos en guirnalda,
como constelaciones enlazadas

y volubles de frágiles aromas.

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

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.

En el grupo de poemas que suceden a estos, Efrén llega hasta el fondo de la soledad del dolor y la muerte y el vano anhelar de lo que el corazón abunda, habla la boca, más de lo que le falta, eso de que carece, de lo que está vacío y tiene hambre ¿no es también por ventura de donde toman vena y se abastecen su canto y su clamor? Y desde ahí Hondo incomunicado, *Entre apagados muros*, su voz llega hasta el recinto de la poesía, “pero de esta región no pueden recibirse mensajes, de ella, no cogemos sino hálitos más vagos aún que presentimientos”: “Tal vez no miro bien” es el poema en que el habla se aproxima a la del narrador de cuentos, un habla de México, una forma de reclamarle a la vida su perfidia, a la que corresponde una respuesta de la vida y sus argumentos de descargo. El tono del poema va desde la humildad muy mexicana, una humildad, cortés, hasta la rebeldía y la imprecación. Empieza:

Tal vez no miro bien, tal vez ha sido
con yerba alguna amarga enhechizado
mi seso, y lo he perdido;
tal vez este vagar nunca entendido
y divagar sin fin, me han atontado;
tal vez tonto he nacido.
Mas yo no entiendo, un punto, cuál ha sido
el fin con que has, oh, Vida, al hombre armado,
y estoy frente al suceso suspendido,
que no ato ni desato,
y todo embarazado y confundido;
pues yo no miro bien, pues yo he bebido,
pues me han con una yerba trastornado
los ejes del sentido,
o tú eres una pérvida...

“Después como el que quebrantando vidrios negros obtiene polvo blanco” – es cita de Efrén- halló Efrén la voz de la razón, que ofrece sus razones. Él dice que cómo se le puede dar a un niño un alimento sólido... En los dos poemas finales, tras la imprecación a la vida y su respuesta, el encuentro se da con la reconciliación cuando se llega al fondo de lo que significa la alianza de la vida, con el hombre y sobre todo a través del amor.

Y bajo la apariencia
de forestal criatura, tú volátil,
oasis trashumante,
peregrino palmar, acomodado
a la viudez del viento, tú, pasando,
con vuelo sin cuidado,
nuestra insondable alianza rubricaste.

Es así, como iluminada la razón de ser, la sed puede saciarse

Y ya su sed sombría a su mal de ausencia,
el desterrado labio
del ser, recuperó, por fin, la fuente pura
del agua iluminada.

En el último poema el que titula “Y esta era nuestra voz...” Efrén enfoca algo de su poética que expresa así:

Toda el alma en un golpe, agolpándose a un tiempo a la garganta;
el alma toda entera que, pugnando
por expresar a un tiempo
toda su inmensidad, enloquecida

y atropelladamente,
contra el angosto cauce de las voces
vanamente se estrella;
y luego, fracasada,
rendida y mansamente, por fin logra
rodar hacia el semblante; más quebrada,
repartida en dos vías.

Y es la una de hilos de licores
sin término, dulcísimo avenida;
y ésta acude a inundar de agua los ojos.

Y es la otra un fluir ya indefinible
no sólo a las palabras y a la idea,
sino el gemido mismo
(Pudiera ser sollozo, si delicia
no fuera, de delicias en esencia.)

Sollozo y delicias del amor en expresión pero al comunicarlo, la expresión se ahoga; y Efrén concluye:

Oh urgente y muda voz,
oh muda voz de amor, incontenible
y fracasada siempre.

Oh inmensa voz de amor,
voz invencible
y derrotada siempre.

Así, en *Entre apagados muros* escuchamos la poderosa voz de Efrén Hernández a pesar de la fragilidad de su cuerpo, de la fragilidad del recuerdo, así se escucha *Entre apagados muros*, inolvidable libro de palabras conmovedoras, exactas, impulsadas por la inteligencia y la sensibilidad para configurar una serie de poemas con unidad y secuencia ejemplares. *Otros poemas* de Efrén no son menos intensos y dignos de conocer: “Un día señalado con luz”, por ejemplo, o “Al ángel del sueño”. Hoy he preferido rendirle homenaje a su libro y que participáramos aunque fuera fragmentariamente de lo que Efrén tenía por dentro –porque eso es participar-; de acuerdo con la ficha bibliográfica o autobiográfica, nuestro querido y admirado Efrén Hernández nació el día 1º septiembre de 1904. Nos honramos con la publicación de poemas suyos en *Ocho poetas mexicanos* y con su amistad, durante diez años, pero afortunadamente Efrén vive en sus poemas siempre intensos y sorprendentes, la vida a quien tanto increpa, le concedió pasión e intensidad a sus palabras, fresca y juventud. Leámosla. Gracias.

A continuación el público pregunta:

-¿Es cierto que se reunían en un café de chinos, de Dolores para juntar material para la Revista?

Dolores Castro:

-Sí, es cierto; era un humildísimo café de chinos, de la calle de Dolores. Esto era porque muchas de las revistas literarias de aquella época eran aristocratizantes y aunque se ha dicho que esta revista, *América*, era como una especie de ladrillo, es verdad, era una revista que resultaba muy voluminosa, porque ellos admitían desde colaboraciones que tuvieran cierta calidad, hasta las que juzgaban magníficas, porque daban oportunidad a los jóvenes de publicar. Ese fue nuestro caso, porque Rosario y yo publicamos nuestros primeros poemas en esa revista. Entonces, allí se reunían Margarita Michelena, Efrén Hernández y Marco Antonio Millán. Y luego en ocasiones un poco más, digamos, comprometidas, estaban también Salomón de la Selva, Gorostiza, pero ya no en un café de chinos, sino en un restaurante, en una comida. Pero las que se celebraban para elegir los poemas sí eran en un café de chinos, de Dolores. Ahí estuvo Jaime Sabines, Juan Rulfo, sí, Revueltas era más amigo de Marco Antonio Millán que de Efrén, pero Juan Rulfo sí, pues Juan Rulfo y Efrén convivieron como sabes, en una oficina pequeña, que era de Novo; después, estaban en una oficina de Gobernación, en un archivo. Entonces, como el archivo estaba casi muerto en aquella época, hablaban sólo de literatura y Efrén Hernández como decía el mismo Rulfo, le comunicó todo lo que sabía del Siglo de Oro español, y en cambio Rulfo, le comunicó todo lo que sabía sobre los nuevos narradores, norteamericanos, sobre todo de Faulkner.

-¿Alguien más? (Pregunta del moderador).

-Que nos siga platicando anécdotas. ¡Ah bueno!, -Contesta Dolores Castro.

Efrén, creo que se casó con Beatriz, después de que se enamoró de ella intensamente. Efrén era muy amigo de Octavio Ponzanelli, el escultor, y Octavio

era hermano de Beatriz, entonces pues los papás de Beatriz eran unas personas adineradas y aristocráticas y no iban a permitir que Efrén se casara con una de sus hijas, que además era como en aquella época en que se usaba el sombrero muy elegante, con alhajas. Así la conoció Efrén, y se enamoró, ese poema de “Un día señalado con luz” precisamente está dedicado a ella y otro en *Entre apagados muros*. Bueno, no sabían qué hacer, porque no los iban a dejar casar, entonces favoreció la huída que querían, primero que fuera con sábana y todo, pero no, “El Tlacuache” Garizurieta que era abogado llegó y los casó, ahí nada más a la salida de la ventana, con un balconcito, y ahí los casó y ya no había manera de que los separaran. Ella se quedó sin su herencia, siempre fue pobre como Efrén; yo vi a Efrén, ya en los últimos momentos de su vida, y había adelgazado todavía más, de tal manera que el doctor decía: nunca en mi vida vi a alguien que tuviera tan poca grasa en el cuerpo. Como Efrén no tiene nada, yo creo que él sufrió desnutrición, desde niño pasó una temporada muy terrible, cuando estudiaba la carrera de leyes, decía que los duraznos, por ejemplo, le causaban alergia porque durante meses no comía más que duraznos, durante toda la temporada, no podía volver a aprobar un durazno, porque le daba una alergia terrible. No sé si contesté. Yo soy mala para las anécdotas. Bueno pues muchas gracias.

-Concluye el moderador: El Centro Nacional para la Cultura y las Artes a través del Instituto Nacional de Bellas Artes y del Centro Nacional de Difusión y Promoción de la Literatura agradece su estancia en este homenaje que ha hecho posible la presencia en este salón de Efrén Hernández, un escritor que hay que recordar. Y muchas gracias también a los señores ponentes de esta mesa.

-Dice Emmanuel Carballo a propósito del texto de Agustín Monsreal: ¡Oye, qué bonito texto, tiene todo el tono y la atmósfera de “Tachas”. Contesta Agustín Monsreal: -Sí...

APÉNDICE 2²⁶²

Andrés Iduarte fue elegido en 1952 Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes, donde tuvo de colaboradores a Celestino Gorostiza y a Andrés Henestrosa, entre otros. A éste último dio el cargo en el Departamento de Publicaciones. Ya en ese lugar, Henestrosa convenció a Efrén Hernández de trabajar a su lado. “Por ello Efrén dejó la subdirección de nuestra revista *América*” —comenta el gran amigo de Hernández, Marco Antonio Millán.

La entrevista que a continuación presentamos responde al interés de platicar con un escritor que, aún vivo, conoció a Efrén Hernández, trabajó con él y sin duda vivieron experiencias juntos.

-¿En qué año conoció a Efrén Hernández? ¿Cómo fue el encuentro?

Henestrosa: *“El Tachas”, lo conocí allá por 1929 en León, Guanajuato. Mauricio Magdaleno y yo andábamos en la campaña de Vasconcelos, él nos mandó al pueblo de León a hacer un mitin y ahí se presentó a saludarnos, después se vino a México. Escribió un pequeño cuento muy bonito llamado “Tachas”. También hizo algunos poemas muy bonitos.*

-¿Qué caracterizaba a Efrén Hernández?

-Era muy pobre, muy inteligente, tenía una cabeza muy fina, su amigo íntimo era Garizurieta “el talcuache”, vivían juntos en el mismo cuarto.

-¿Cómo era Hernández como persona?

-Era de aspecto muy humilde, muy sencillo, yo lo tuve como subalterno en Bellas Artes, él ya estaba muy cansado; Salvador Novo, el ingrato, cuando dejó el empleo lo cesó en vez de dejar que corriera su sueldo.

-¿Pero sus amigos le ofrecían su ayuda, no es cierto?

²⁶² Jacqueline Colín Sandoval. Entrevista a Andrés Henestrosa. Calle Andrés Henestrosa, núm. 42, las Águilas. México D. F., sábado 4 de noviembre, 2006.

Nota biográfica de Andrés Henestrosa: fue poeta, narrador, ensayista, orador, escritor, político, historiador mexicano. Una de sus grandes contribuciones ha sido la fonetización del idioma zapoteco, y su transcripción al alfabeto latino. (San Francisco Ixhuatán, Oaxaca, 30 de noviembre México D. F., 10 de enero de 2008. Agradecemos a Andrés Henestrosa su disposición y cortesía en la realización de la entrevista, y a su hija Cibeles por su amable recibimiento.

-Sí, pero él se negaba, cuando estaba enfermo y trabajaba en Bellas Artes, yo le dije que viniera nada más a cobrar y “no” –me dijo- “quiero desempeñar hasta donde yo pueda mis tareas”. Era un muchacho muy pobre y hasta cuando pudo mejorar su condición no quiso, sus lentes estaban amarrados con un mecatito.

-¿Fue muy estrecha la relación entre usted y Hernández?

-Sí, fuimos muy amigos para la literatura.

-¿Qué representa la obra de Hernández?

-Fue un gran narrador y buen poeta, aunque de obra escasa, muy fino, muy mexicano.

-¿Qué actualidad tiene la obra de Hernández?

-Su mexicanismo, no tricolor sino de temperamento, de gran sencillez. Tiene una gran descarga de emoción mexicana, por el timbre de la obra.

-¿Qué influencias encuentra en Hernández?

-“Micrós”,²⁶³ su antecedente es “Micrós” en la atención por las cosas mínimas. El humor es un elemento muy importante y recurrente en su obra.

-¿Cómo era su personalidad, de acuerdo a este humor que maneja en su obra, en la vida, cómo lo vivía cotidianamente?

-Su obra tiene a pesar de ello un dejo de tristeza, esa tristeza mexicana muy suave, una tristeza sin quejas, una tristeza que él aceptó humildemente. Casó con una muchacha Ponzanelli, hermana del escultor Ponzanelli. El uso de diminutivos en su obra es constante.

-¿A qué lo atribuye usted?

-Así hablaba él con diminutivos, que no es exactamente pobreza, sino un estado de ánimo, el diminutivo que le quita tristeza y pobreza a las cosas; no es lo mismo decir: venga a mi casa, que venga a mi casita. El diminutivo está cargado de melancolía, de vocación.

-¿Por qué cree usted que Hernández prefirió la tradición española?

²⁶³ Ángel Efrén del Campo y Valle. Novelista y periodista mexicano, (México, 9 de julio de 1868- 8 de febrero de 1906). Fiel al ideario nacionalista de su maestro Ignacio Manuel Altamirano, fundó en 1885 el Liceo Mexicano. Por el uso del humor dirigido a revelar los aspectos amargos de la sociedad de su tiempo ha sido relacionado por la crítica con autores como José Joaquín Fernández de Lizardi y José Tomás de Cuellar. *Diccionario de escritores mexicanos. Instituto de Investigaciones Filológicas*, México, UNAM, p. 33.

-Porque era mexicano. Los Contemporáneos, todos, Villaurrutia más que todos casi plagiaban a los franceses; homosexuales, fue un grupo muy raro, no eran originales; Novo, copiaba a los ingleses, estaba Owen igual, muy secundario; yo los conocí mucho porque eran amigos de Antonieta Rivas Mercado. Con Novo hablaba ella siempre en inglés y con Villaurrutia en francés.

-¿A Hernández le caían bien los Contemporáneos?

-Pues no, no le podían caer bien a nadie que fuera mexicano, (risas)

-¿Recuerda usted al grupo de Los Ocho con los que Hernández hizo gran amistad?

¡Ah cómo no! Dolores Castro, era una gran amiga; Margarita Michelena, también.

-¿Por qué cree que Hernández procuraba mantenerse alejado de todos?

-Él era solo, era muy tímido, esa muy disimulada tristeza mexicana.

-¿Físicamente cómo era Hernández?

-Flaquito, de lentes, feito, muy humilde, muy solo, era un gran amigo. Millán fue muy amigo de él. Yo era jefe del Departamento de Literatura entonces, él hacía libros y no los firmaba porque teníamos un muy mal jefe, un tal por cual Álvarez Acosta,²⁶⁴ literato aunque muy malo, sentía cierta repulsión por nosotros. Él firmaba las cosas por nosotros. Todas las cosas que se escribían en *El libro y el pueblo*, él las firmaba. Sería bueno que se reuniera en un prólogo, con edición y notas, y le dijera a la directora de Bellas Artes que lo publicara como un pequeño homenaje. Yo podría ayudar a reconocer sus escritos. Sería un bonito rescate de un escritor mexicano.

-¿Recuerda la revista *América*?

²⁶⁴ Nació en San Luis Potosí, San Luis Potosí, el 29 de septiembre de 1907. Murió en la Ciudad de México, en 1996. Dramaturgo, poeta y funcionario público. Llegó a ser presidente del Tribunal Superior de Justicia (1935-1937) y gobernador sustituto de su estado (1938). Fue también magistrado del Tribunal Fiscal de la Federación (1942-1954), funcionario del servicio exterior con el rango de embajador a partir de 1958, director del Instituto de Bellas Artes (1954-1958) y más tarde del Organismo de Promoción Internacional de la Cultura (OPIC) de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Dentro de sus obras publicadas se encuentran los libros de poesía *Romances* (1934), *Coloquios de las cumbres* (1939), *Hogar adentro* (1940), *Nave de rosas antiguas* (1952), *Los pozos sagrados* (1954) y *Alaquines. Octavas reales de pamería* (1985); *El cuento Pausa breve* (1945) y las novelas *Xilitla*, *Lugar de caracoles* (1950), *Muro blanco en roca negra* (1953) y *La frontera plural*. Varios de sus artículos y discursos constan en el volumen *Las distancias limítrofes*. Fue autor de las obras *El forastero y Rey* y *Señor Cuahutémoc*, las cuales mantuvo inéditas durante su gestión pública. *Diccionario de Escritores Mexicanos*, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, UNAM, p. 46-47.

-Sí, donde trabajó Millán y ahí publicaba Hernández y también ahí conoció a Juan Rulfo. También Juan Rulfo fue muy amigo mío, era muy mexicano, había cierta semejanza entre ellos.

-¿Y Juan Rulfo qué opinión le merece?

-Es el mejor escritor mexicano.

APÉNDICE 3²⁶⁵

Efrén Hernández y Juan Rulfo compartieron una amistad en la cual hubo más afinidades que diferencias; entre las primeras se encuentran: la preferencia por los autores clásicos, escribir más que decir, la constante duda y curiosidad sobre las cosas. Coincidieron también en la orfandad paterna, determinante en el tema de Rulfo pues: “Esa orfandad que se advierte como una cicatriz luminosa en buena parte de su obra y con la cual se inicia el peregrinar por los caminos de su cada vez más trajinada e intrincada leyenda”.²⁶⁶ En el caso de Hernández, la muerte de su padre lo llevó a enfrentar la vida desde una edad temprana, y con ello adquirir una madurez precoz, en tanto los distintos oficios que desempeñó para ayudar al sostenimiento de su familia.

Efrén Hernández fue, además, una especie de tutor literario para él, según recuerda Rulfo:

Nos pegaba hasta por debajo de la lengua, leer nuestros mamotretos en su especie de taller literario que organizó en su casa. A él le debo todo y a nadie más [...] era un idealista y quería sólo alimentar el espíritu con libros, así fue que se alimentaba de lechuga y de alpiste para alimentar el alma. Realmente lo mató Plotino con sus ideas filosóficas. No lo mataron sus amigos, aunque tenían modo de ayudarlo, sólo que nunca quiso una ayuda material [...] Fue uno de los cuentistas más originales y gran poeta.²⁶⁷

²⁶⁵ Este apéndice tiene la intención de resaltar la amistad, para muchos conocida, de dos escritores que de alguna forma mantuvieron ciertas afinidades en cuanto a la personalidad ermitaña así como a la situación marginal en la que vivieron. Resaltar la importancia, además, de que Rulfo reconoció en él a un guía literario.

²⁶⁶ Agustín Monsreal, “La gran paradoja del destino” en *Tierra prometida*, no. 12, invierno 2006, p.9.

²⁶⁷ “Rulfo inició el ciclo de Homenaje a Efrén Hernández, evento organizado por Bellas Artes en el departamento de literatura. El autor de Pedro Páramo, recordó a su maestro quien lo descubrió realmente”, Marco Antonio Gutiérrez, “Juan Rulfo en el homenaje a Efrén Hernández”. Conferencia en *El Nacional*, México, 10 de abril, 1975, p. 6.

Otro testimonio acerca de la amistad con su Maestro de letras, Efrén Hernández, es la remembranza de los tejes y manejes de los desempeños burocráticos de entonces:

... de Efrén Hernández conservo ininidad de recuerdos, el más lejano es el de una pequeña figura sentada en un pequeño escritorio en una de las oficinas del archivo de la Secretaría de Gobernación. Era la época del Cardenismo en que la burocracia se movía constantemente: se bajaba a la última categoría o venía el cese general. Descubrimos que los puestos de archivero eran los menos codiciados por los nuevos empleados enviados por los ministros de cada Secretaría que se cambiaban de una a otra y aquellos que enviaban muchos otros influyentes. Había muchos cambios pero nosotros teníamos oportunidad de escondernos en los archivos: los más vivos nos escondíamos allí. A los otros les parecía muy humillante y no aceptaban esos puestos... este trabajo me valió de algo más: tratar a uno de los seres más humanos e inteligentes como lo fue Efrén Hernández [sic]era uno de los que se quedaba en los archivos en horas inhábiles para leer libros. Yo hacía lo mismo, vivía muy lejos y sólo regresaba a pasar la noche, también porque carecía de amistades y porque no me gustaba platicar con nadie. Leía para escaparme de aquella soledad. Un día se me acercó una persona de sombrero y bufanda: vio que estaba leyendo uno de aquellos libros editados por Vasconcelos para bolsillos fáciles: otro día hablamos de otras lecturas.²⁶⁸

La polémica acerca de si tanto Rulfo como Hernández formaron parte de los grupos literarios de la época, se disipa un poco cuando el mismo Rulfo reconoce su incursión en éstos, pero sólo con el grupo de 'Los ocho' y en la revista *América*:

Yo creo que sí pertencí a un grupo. Al que hizo la revista *América*, la hacía con Efrén Hernández. Y era un ladrillote de este tamaño, ahí publicaban Pita Amor, Rosario Castellanos, Dolores Castro. Todos los que querían tenían espacio. Como cien autores distintos en cada número. *América* duró

²⁶⁸ "A Efrén Hernández debo todo:.. Juan Rulfo". En *El Día*. México, 11 de abril, 1975, p. 8

bastante tiempo y el que quiera saber algo sobre lo que se hacía entre los 50's debe consultarla. Aquel fue mi grupo. Ahora no pertenezco a ninguno. No me gusta la política. No la entiendo. Y como que cada periódico o revista tiene su grupo. Ahí tiene el de *Siempre*, el de *Nexos*. Yo soy bastante enemigo de tocar los temas de la realidad. No enemigo, quizás es incapacidad. Una gran incapacidad para tratar los temas reales. Los sucesos. Así como tampoco me refiero nunca a hechos autobiográficos. Usted sabe el trabajo que me cuesta expresarlo. Yo nunca imaginé que fuera a pasar lo que ocurrió. De verdad. Escribí por una especie de necesidad. Quería deshacerme de ciertas cosas que tenía, que quería decir ¿nooo? (*sic*) Mi generación no entendió mi libro".²⁶⁹

En esto de no ser comprendidos por la crítica de su tiempo, también coincidieron, aunque a ellos les interesó poco. Al respecto Octavio Novaro dice:

Juan no se hizo, simplemente nació, tan fácil como eso; pero no puedo hablar de él sin tener presente en mi memoria a Efrén Hernández, un caso de injusticia y de la falta de crítica literaria que existe en México. Rulfo y Hernández, Hernández y yo... ha pasado mucho tiempo desde que la revista jalisciense *Bandera de Provincias*, contenía el trabajo de estos dos amigos... estamos hablando de los años 40, de un Rulfo no conocido, de un Rulfo ingenuo y genial. Y resulta interesante hablar de estas dos figuras al menos para mí, dada la estrecha relación que tuvimos Hernández y yo hacia la figura de Rulfo quien admiraba mucho a Efrén y cómo no iba a ser así, lo impulsó tanto para que Juan siguiera adelante. Recuerdo que Juanito consultaba con [Reañades] y conmigo, era el tiempo en que yo tenía un poquito más de prestigio que él, debido a diversas circunstancias, entre otras que yo soy mayor de edad. Así las cosas, un día fuimos a dar una serie de conferencias a Bellas Artes, precisamente sobre Hernández, recuerdo que en su intervención, Juan se puso muy nervioso, estaba sentado junto a Alejandro Avilés, yo me permití hacerle el quite diciéndole que nos contara que para él cuál era lo más importante que le debía a Hernández y así dejó ver su gran aprecio por él. Creo también que aunque

²⁶⁹ Marco Antonio Gutiérrez "Juan Rulfo en el homenaje a Efrén Hernández. Conferencia. *El Universal*. Fondo Reservado Silvino González. México, 11 de octubre, 1980, p. 7.

Hernández a Rulfo no le dio lecciones técnicas, en cambio le dio confianza.²⁷⁰

Tímidos e introvertidos, Rulfo y Hernández irrumpieron con sus textos en la literatura mexicana, como presencias casi irreales que se insinuaron inconformes y autobiográficas. Hablando de Rulfo y de su personalidad huidiza, nos dice Margarita Michelena:

Modesto y retraído, Juan hablaba poco de todo y casi nada de sus trabajos, siempre escasos, siempre pulidos con una ejemplar paciencia artística. Yo lo recuerdo ahora como era en aquellos años asiduo de nuestra tertulia de “La nueva China” en las hoy intransitables calles de Dolores. Todo el mundo cabía en aquella mesa sin pretensiones, sin mezquindades. Creo que por eso *América* fue tan fecunda en revelaciones y por eso atrajo a Juan Rulfo a aquel grupo que, en rigor, no lo era. Terminada la reunión —a veces con mucha gente, a veces con unos cuantos— Juan, Efrén, Marco y yo nos íbamos caminando hasta mi casa, al sur de la ciudad, hablábamos y hablábamos, no sin que nos interrumpiera algún chiste de los de Efrén que sabía hacerse deliciosamente el inocente. Un día cuando pasábamos por una librería Efrén se detuvo frente a una colección de clásicos griegos y latinos “Miren, Platón y Tácito” [...] Sí. En su brevedad, la obra de Rulfo prueba el genio de su autor por el camino contrario del de Proust y su lento, minucioso *romanfleuret*, que era el camino de Efrén.²⁷¹

Hernández y Rulfo, aparentemente inocentes, pero profundamente maliciosos e irónicos, también en ello coincidían:

²⁷⁰ Fernando Albemont. “Rulfo fue el sublimador de la literatura mexicana, dice el editor, escritor y periodista Octavio Novaro”. En *Uno más Uno*. México, 7 de enero, 1986. p. 9.

²⁷¹ Margarita Michelena. “Los murmullos” en *Antología periodística en torno a Juan Rulfo*. México, Colección de Divulgación de las Artes. Serie Testimonio, 1986, pp. 166-167.

Hernández parece estar pensando en sí mismo cuando, en el relato “Unos cuantos tomates en una repisita”, se refiere al semblante de Serenín Urtusástegui como “el de un distraído, el de un bobalicón, el de uno que no se da cuenta de nada”, o también como “uno de esos tipos que se ven débiles”, y “de quienes se juraría que no entienden de cosas hondas, 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.”²⁷²

También coincidían en la manera de conducirse por la vida, en el caso de Rulfo: “siempre [tenía] un aire de poseído, y a veces se percibe en él la modorra de los médium; anda a diario como sonámbulo, cumpliendo de mala gana los menesteres vulgares de la vida despierta. Con el oído atento, deja pasar todos los ruidos del mundo, en espera del mensaje preciso, de la palabra que otra vez ha de ponerlo a escribir, como un telegrafista siempre en espera de su clave”.²⁷³ Y Hernández, también andaba por esos vericuetos: “Era un pequeño filósofo, siempre imbuido en sus lucubraciones”.²⁷⁴

Ambos escritores tienen la particularidad de haberse separado de las imposiciones literarias de la época, así como de las presiones sociales, quedando al cobijo de su propio estilo y su propia ética. Al paso del tiempo, la amistad con Juan Rulfo le ha valido a Efrén Hernández (desafortunadamente) permanecer a la sombra de su discípulo:

Abusaré un poco. Su temple siempre será descubierto desde el contrapicado retrato de Rulfo, temple que coincide bien con sus textos ensayísticos, aspirando a gigantes, llenos de luz exterior y plenos de oscuridad propia, de una rigidez casi mortuoria, pero con fondo inestable, siempre en desacuerdo, siempre en movimiento.²⁷⁵

²⁷² Alejandro Toledo, “El sagaz distraído” en *Milenio*, México, 1 septiembre, 2004. p. 15.

²⁷³ Elena Poniatowska. “Perfiles literarios: Juan Rulfo” en *Realidad y estilo de Juan Rulfo*. Ed., p. 148.

²⁷⁴ Xavier Villaurrutia. “Efrén Hernández: El señor de palo” en *Obras*, p. 854.

²⁷⁵ Praxedis Gilberto Razo. “El Efrén que él intentaba escribir: “Tragiburledia Ensayística”, en *Dos escritores* Ed. Cit., p. 119.

BIBLIOGRAFÍA

Directa

HERNÁNDEZ, EFREN. *Obras. Poesía. Novela. Cuentos*. Nota preliminar, Alí Chumacero. Bibliografía de Efrén Hernández Luis Mario Schneider. México, Letras Mexicanas, F.C.E., 1987.

..... *Obras Completas I*. Ed. y Pról., Alejandro Toledo, México, FCE., 2007.

..... *El señor de palo*. México, Acento Editorial de Estudiantes, 1932.

..... et al. *Dicha y desdichas de Nicocles Méndez, Tragiburledia Cinematográfica*, México, *América*, núm. 68, 1951.

..... *Tachas y otros cuentos*. Pról., Ana García Bergua, México, UNAM, 2002.

Indirecta

ABBAGNANO, Nicola. *Historia de la filosofía*. Tr. Juan Estelrich. Barcelona, Ed. Montaner, 1978.

ADORNO, Theodor W. *Kierkegaard: construcción de lo estético*. Con la colaboración de Gretel Adorno et al., Tr. Joaquín Chamorro Mielke. Edición Rolf Tiedemann, Madrid, AKal, 2006.

AGUSTÍN, San. *Obras completas de San Agustín*. Rev. y actual., Miguel Fuentes Lanero. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2000.

ANDERSON Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México, F.C.E., 1974.

..... *La crítica literaria: sus métodos y problemas*. Madrid, Alianza Editorial, 1984.

ALONSO, Dámaso. *La poesía de San Juan de la Cruz. (Desde esta ladera)*. Madrid, Aguilar, 1942.

..... *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos, Garcilaso, Fray Luis de León, san Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*. Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, 1971.

ARREGUI Zamora, María Teresa. *Estructuras y técnicas narrativas en el cuento literario de la generación del '98: Unamuno, Azorín y Baroja*. Barañain Navarra, Eunsa, 1998.

ARISTÓTELES, *Ética Nicomaquea*. México, Ed. Porrúa, colecc., "Sepan cuantos..." núm., 70, 2000.

BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Tr. Ernestina de Champourcin, Breviarios, México, F.C.E., 2005.

..... *La intuición del instante*. México, F.C.E., Breviarios, 2005

BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Tr. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza Editorial, 1978.

BERGSON, Henry. *Introducción a la metafísica. La risa*. México, Editorial Porrúa, núm., 491, 2004.

..... *La poética del espacio*. México, F.C.E., Breviarios, 2005.

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

BOTON Burlá, Flora. *Los juegos fantásticos*. México, UNAM, 2003.

BRETON, André. *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*. Tr. Jordi Marfá, Barcelona, Barral Editores, 1972.

BRAVO, Víctor A. *Figuraciones del poder y la ironía*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1996.

..... . *La irrupción y el límite*. México, UNAM, 1988.

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

BROWNING. W. R. F. *Diccionario de La Biblia: guía básica sobre los temas, personajes y lugares bíblicos*. Tr. Tosaus Abadia. Barcelona, Paidós, 1988.

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

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

BUTOR, Michel. *Sobre literatura II*. Tr. C. Pujol, Barcelona, Ed. Seix Barral, Colección ensayo, 254, 1967.

CAILLOIS, Roger. *Teoría de los juegos*. Tr. Gil Novales, Barcelona, Seix Barral, 1958.

CALDERÓN de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. México, Aguilar, 1987.

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

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

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

..... *Bibliografía del cuento mexicano del siglo XX*. México, UNAM, 1988.

CAMPRA, Rosalba. *Teorías de lo fantástico*. México, Siglo XXI, 1987.

CASTRO, Américo. *Santa Teresa y otros ensayos*. Madrid, Alfaguara, 1929.

CASTRO Leal, Antonio. *La poesía mexicana moderna*. México, FCE., 1953.

CEDOMIL, Goiç. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Barcelona, Ed. Crítica, 1988.

CERVANTES Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid, Edición Justo García Soriano y Justo García Morales, Aguilar, 1991.

COMTE, Augusto. *Discurso sobre el espíritu positivo*. Pról., Julián Marías, Madrid, Alianza, 2000.

COLLAZOS, Óscar, et al. *Recopilación de textos sobre los vanguardismos en la América Latina*. Pról. y materiales selec. Oscar Collazos, La Habana, Serie valoración múltiple, Casa de las Américas, 1970.

CROCE, Benedetto. *Breviario de estética: cuatro lecciones seguidas de dos ensayos y un apéndice*. Tr. José Sánchez Rojas, Madrid, Espasa-Calpe, 1912.

CLUFF, Russel M. *Panorama crítico-bibliográfico del cuento mexicano. (1950-1955)*. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Vol.15 de la serie Destino Arbitrario, 1997.

CORRAL, Rose. *Ficciones limítrofes. Seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*, México, El Colegio de México, 2006.

CHUMACERO, Alí. *Los momentos críticos*. México, F.C.E., 1987.

DÄLLENBACH, Lucien. *El relato especular*. Madrid, Visor, 1991.

DAUSTER, Frank. *Breve historia de la poesía mexicana*. México, Ediciones De Andrea, 1956.

DE LA CRUZ, Sor Juana. *El Sueño*. Ed., Intr., Pról., y N. Alfonso Méndez Plancarte, México, UNAM, 1989.

D'ELIA, Germán. *América latina, de la crisis del 29 a la 2ª. Guerra Mundial*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1982.

DE LEÓN, Fray Luis. *Poesías. Poesías originales. Traducciones clásicas. Traducciones sagradas*. Barcelona, Ed., Intr. y N. Ángel Custodio Vega, O. S. A., Planeta, 1970.

DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza, 1979.

DE LA CRUZ, SAN JUAN 1542-1591. *Obras completas*. Ed. Crítica, notas y apéndices Luisinio Ruano de la Iglesia. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.

DESCARTES, René. *Discurso del método*. Tr. Rovira Armengol; Pról. Paul Valéry; Intro., Francisco Romero, Buenos Aires, Losada, 2004.

DE TORRE, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Ediciones Guadarrama, Colección Universitaria de bolsillo punto omega, Madrid, 1971.

DE UNAMUNO Miguel. *Vida de don Quijote y Sancho*. Madrid, Espasa-Calpe, 1966.

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

EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Tr. José Esteban Caldera, México, F.C.E., 1998.

En busca del texto. Teoría de la recepción literaria. Compilador Dietrich Rall, Tr. Sandra Franco et al. México, UNAM, 1993.

FERNÁNDEZ Moreno, César. *Introducción a la poesía*. FCE., México, 1973.

FORSTER, Merlin H. *Las vanguardias literarias en México y la América Central. Bibliografía y antología crítica*. Madrid, Vervuert- Iberoamericana, 2001.

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

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

FRYE, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Tr. Edison Simons, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. *El arte literario de Santa Teresa*. Barcelona, Ariel, 1978.

GARIZURIETA, César. *Isagoge sobre lo mexicano*. México, Porrúa, 1952.

GONZÁLEZ Dueñas, Daniel et al. *Aperturas sobre el extrañamiento. Entrevistas alrededor de las obras de Felisberto Hernández, Efrén Hernández y Antonio Porchia*. México, Luzazul, CONACULTA, 1993.

GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Pról. Gilberto Prado Galán, Colección dirigida por Augusto Monterroso, Nuestros clásicos núm., 79, México, UNAM, 1996.

..... *El Crítico*. Editorial Madrid, Ebro, 1938.

GULLÓN, Ricardo. *La invención del '98 y otros ensayos*. Madrid, Editorial Gredos, 1969.

HADATTY Mora, Yanna. *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia, 1922-1935*. Madrid, Iberoamericana, 2003.

..... *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*. UNAM, México, 2009.

HÄHN, Oscar. *El cuento fantástico hispanoamericano. Antología comentada*. Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997.

HARMON, Mary M. *Efrén Hernández. A poet discovered*. University & College Press of Mississippi, 1972.

HATZFELD, Helmut A. *Estudios literarios sobre mística española*. Gredos, Madrid, 1955.

HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*. Trs. A. Tovar y F.P. Varas-Reyes, Colombia, Editorial Labor, 23ª edición, 3 Vols., 1994.

JONES, R. O. *Historia de la literatura española. Siglo de Oro: Prosa y poesía. Siglos XVI y XVII*. Tr. Eduardo Vázquez, Barcelona, Editorial Ariel, 1974.

KIERKEGAARD, Soren. *El concepto de la angustia. Una sencilla investigación psicológica orientada hacia el problema enigmático del pecado original*. Madrid, Espasa Calpe, 1972.

LANGOWSKI, Gerald J. *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*. Madrid, Editorial Gredos, 1982.

LEAL, Luis. *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid, Ed. Castalia, 1973.

.....*Breve historia del cuento mexicano*. México, Eds. De Andrea, 1956.

LAS REVISTAS LITERARIAS DE MÉXICO (segunda serie), México, INBA, 1964.

LÓPEZ PARADA, Esperanza. *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*. Iberoamericana, Madrid, 1999.

MÁRQUEZ Villanueva, Francisco. *Espiritualidad y literatura en el siglo XVI*, Madrid, Alfaguara, 1968.

MARTÍN, Mario. "El cuento mexicano modernista: Fundación epistemológica y anticipación narratológica de la vanguardia" en *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*. México, Difusión Cultural, UNAM, 1996.

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

MENÉNDEZ Pelayo, Marcelino. *La mística española*. Edición y estudio preliminar de Pedro Saínz Rodríguez. Madrid, Editores librerías, Afrodisio Aguado, 1956.

MILLÁN, Marco Antonio. *La invención de sí mismo*. Edición Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo. México, CONACULTA, 2009.

MILLÁN, María del Carmen. *Antología de cuentos mexicanos*. Vol. I., México, Ed. Nueva Imagen, 1974.

MODERN, Rodolfo E. *El expresionismo literario*. Buenos Aires, Eudeba Editorial, 1972.

MUSCOLO, Silvina. *Tzvetan Todorov y el discurso fantástico*. Madrid, Campo de ideas, 2005.

MURRY, John Middleton. *El estilo literario*. Tr. Jorge Hernández Campos, México, F.C.E., 1960.

OLEA Rafael y Anthony Stanton. *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México, El Colegio de México. 1994.

ORTEGA y Gasset, José. *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*. México, Porrúa. Col. "Sepan cuántos...", núm. 47. 1992.

OWEN, Gilberto. *Novela como nube*. Introd. Vicente Quirarte. México, UNAM, 2004.

.....*Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano. Obras completas*
Edición del autor, México, F.C.E., 1996.

PIMENTEL, Luz Aurora. *El Relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, Siglo veintiuno editores, 2ª Ed., 2002.

..... *El espacio en la ficción. La representación del espacio en los textos narrativos*, México, Siglo veintiuno editores, 2001.

PINERO Sáenz, Antonio. *Breve introducción al estudio del Nuevo Testamento*, Madrid, Clásicas, 1994.

PLATÓN. *Diálogos*. Tr. Luis Roig de Lluis, México, Espasa Calpe, 1987.

PLOTINO. *El alma, la belleza y la contemplación, selección de las Eneadas*. Tr. Pról. Ismael Quiles, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1950.

RABADE Obrado, Ana Isabel. *Conciencia y dolor: Schopenhauer y la crisis de la modernidad*. Madrid, Trotta, 1995.

RAMA, Ángel. *Panorama de la novela en América Latina*, Universidad Veracruzana, Editorial Fundación Ángel Rama, 1986.

RAMOS, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México, Espasa-Calpe, 6ª ed., 1976.

REYES, Alfonso. *La cena y otras historias*. México, F.C.E.-SEP, 1984.

RICO, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española II*. Francisco López Estrada. *Siglos de Oro: Renacimiento*. Barcelona, Editorial Crítica, Grijalbo, 1980.

..... *Historia y crítica de la literatura española III*. Bruce W. Wardropper. *Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona, Editorial Crítica, Grijalbo, 1983.

RODRÍGUEZ Chicharro, César. *Estudios de literatura mexicana*. Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM, 1995.

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.

RULFO, Juan. *Imagen y obra escogida*. México, Colección México y la UNAM, núm. 72, 1984.

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica. Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

SCHNEIDER, Luis Mario. *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*. México, Colección popular, F.C.E., núm. 136, 1986.

..... *El Estridentismo. La vanguardia literaria en México*.
Biblioteca del Estudiante Universitario, México, UNAM, 1999.

..... *México y el surrealismo (1925-1950)*. México, Arte y Libros, 1978.

SHERIDAN, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México, F.C.E., 2003.

SOSA, Ignacio. *El positivismo en México*, México. México, UNAM, 2005.

TOLEDO, Alejandro (Compilador). *Dos escritores secretos. Ensayo sobre Efrén Hernández y Francisco Tario*. Fondo Editorial Tierra Adentro. México, CONACULTA, 2006.

TORRI, Julio. *De fusilamientos y otras narraciones*. México, F.C.E., 1984.

TODOROV, Tzvetzan. *Introducción a la Literatura fantástica*. Tr. Silvia Delpy, Buenos Aires, Diálogo abierto, 1972.

.....*Literatura y significación*. Tr. G. Suárez Gómez, Barcelona, Ed. Planeta (ensayos planeta de lingüística y crítica literaria, 13), 1974.

VALBUENA Prat, Ángel. *Historia de la literatura española*. Barcelona, Vol. II 6ª. Ed., Gustavo Gili, 1960.

VALADÉS, José C. *El Porfirismo, historia de un régimen*. México, UNAM, 1948.

VARIOS. *La Revolución Mexicana. Crónicas, documentos, planes y testimonios*. Selec. y N., Javier Garciadiego, México, UNAM, 2005.

VALENTE, José Ángel. *Ensayos sobre Miguel de Molinos: Miguel de Molinos, guía espiritual seguida de la defensa de la contemplación*. Barcelona, Barral, 1974.

VATTIMO, Gianni. *Más allá del sujeto: Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Tr. Juan Carlos Gentile Vitale. Barcelona, México, Paidós, 1989.

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

..... (Ed.) *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México, Del Equilibrista-UNAM, 1996.

ZAMORA, Vicente Alonso. *¿Qué es la novela picaresca?* Buenos Aires, Ed. Columba, 1962.

ZAMUDIO, Luz Elena, y Margarita Tapia A. (editoras). *Rosario Castellanos. De Comitán a Jerusalén*. Instituto Tecnológico de Monterrey, CONACULTA, FONCA, 2006.

ZAITZEFF, Serge I. *EL arte de Julio Torri*. México, Editorial Oasis, 1983.

Tesis consultadas

BOSQUE Lastra, María Teresa. *La obra de Efrén Hernández*, Tesis para Maestría en letras españolas, México, Universidad Iberoamericana, FFYL, 1963.

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

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

ARAGÓN Díaz, Felipe Francisco. *Lo fantástico en cuatro cuentos de Francisco Tario*, Tesis para Maestría en letras, México, UNAM, FFYL, 2006.

BARAJAS Sánchez, Benjamín. *Los ocho poetas mexicanos: su generación y su poética*. Tesis de Doctorado, UNAM., FFYL, México, 2005.

HEMEROGRAFÍA

ACEVES Barajas, Pascual: "Vida, consagración y ausencia de Efrén Hernández". *El Universal*, México, 2 de marzo, 1958, p. 1-10.

ANÓNIMO: "Efrén Hernández, héroe cotidiano". *Presente*, México, 3 de febrero, 1949, p. 5.

ANÓNIMO: "Efrén Hernández". *El Popular*, año II, tomo II, núm. 687, 19 de abril, México, 1940, p.3.

ANDRADE, Alfredo Gonzalo: "Un intento de concepción del universo". *Nosotros*, México, 3 de septiembre, 1949, p. 36-37.

AVILÉS, Alejandro: "Efrén Hernández, el hombre". *El Universal Gráfico*, México, 16 de noviembre, 1926, p. 17.

BENÍTEZ, Jesús Luis: "Para estudiar a Efrén Hernández". *La semana de Bellas Artes*, núm. 33, México, 19 de julio de 1978, pp. 14-16.

BONIFAZ Nuño, Alberto: "El cuentista Efrén Hernández.". *Novedades. México en la Cultura*, núm. 164, México, 23 marzo, 1952, p. 2-3.

BRUSHWOOD, John E.: "Efrén Hernández y la innovación narrativa". *Nuevo Texto Crítico.*, Stanford University Press, Stanford, 1988. Vol. 1, núm.1, pp. 85-95.

BUSTAMANTE, Octavio: "A la carta (Carta a Efrén Hernández)". *El Universal Gráfico*, 3 de abril, 1948, p. 6

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

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

CASTELLANOS, Rosario: "La obra de Efrén Hernández". *El Día. El Gallo Ilustrado*. México, 3 marzo, 1963, p.1-2.

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

DE LA CRUZ García, Salvador: "Reseña a *La paloma, el sótano y la torre*". *Fuensanta*, año I, núm. México, 4, marzo, 1949, p. 4.

ECHEVARRÍA del Prado, Vicente: "Pausas literarias", *Novedades, México en la Cultura*, México, 28 de enero, 1947, p. 5.

GÁLVEZ, Ramón: "Pausas literarias". *Novedades, México en la Cultura*, México, 10 de agosto, 1947, p. 10.

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

HATZFELD, Helmut: "Los elementos constitutivos de la poesía mística (San Juan de la Cruz)". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XVII (1963-1964), pp. 40-59.

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

HENESTROSA, Andrés. "La nota cultural de Efrén Hernández". *El Nacional*, México, 29 de enero, 1958, pp. 3

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

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

MAGDALENO, Mauricio: "Efrén Hernández en la amistad". *Revista Antológica América* núm. 73, México, sep-oct., 1959, pp. 11-13.

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

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

MENDOZA, María Luisa: "Efrén el grande y el pequeño Hernández". *Excelsior*, Diorama de la Cultura, México, 17 de marzo, 1957, p. 2-4.

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

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

NOVARO, Octavio: "Presencia de Efrén Hernández: Efrén Hernández y la inmodestia)", *Novedades, México en la Cultura*, México, 28 de enero, 1963, p. 3

PAUL Arranz, María del Mar: "Efrén Hernández o el juego cómplice de la literatura", *Literatura Mexicana*, México, Vol. 5, núm. 1, UNAM, 1994, pp. 91-110.

PAZ, Octavio: "Entre apagados muros de Efrén Hernández". *El Hijo pródigo*, México, año I, núm. 15 de julio, 1943, p. 255.

PASQUEL, Leonardo: "El hombre y su obra" (Efrén Hernández), *Novedades, México en la Cultura*, México, 28 de enero, 1962, pp. 1-3.

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

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

SOLANA, Rafael: "Mayor, mejor o más alto entre iguales". *Revista Antológica América*, núm. 73, México, sep-oct., 1957, p. 3.

TIQUET, José: "Efrén Hernández". *El Universal Gráfico*, México, 31 de agosto, 1951, p. 7.

VALENZUELA, Alberto: "Novelistas de México", *Ábside*, México, abril-junio, 1959, p. 245-47.

VILLAURRUTIA, Xavier: "Efrén Hernández: El señor de palo", *Examen*, México, septiembre, 1932, p. 24-25.

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