



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN**

*Determinación del estilo en el “Segundo ofrecimiento” de Efrén  
Hernández.*

**Tesis**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE**

**Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas**

**PRESENTA**

**José Alberto Hernández Luna**

**ASESOR: Mtro. José Julián Saldierna Rancel**

**Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Estado de México, Junio del 2017**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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



<b>Índice</b>	<b>Págs.</b>
<b>Agradecimientos</b> .....	3
<b>Introducción</b> .....	4-7
 <b>Capítulo 1. Contexto sociocultural y recepción crítica de <i>Entre apagados muros</i>.</b>	
1.1 Efrén y su entorno.....	9-18
1.2 Recepción crítica de <i>Entre apagados muros</i> .....	19-23
 <b>Capítulo 2. El estilo y su determinación.</b>	
<b>2.1</b> Historia de la estilística según Wolfgang Kayser.....	25-27
<b>2.2</b> Determinación del estilo en una obra lírica.....	27-28
<b>2.3</b> La actitud fundamental.....	28-32
<b>2.4</b> Elementos del análisis.	
2.4.1 El esquema métrico.....	33-36
2.4.2 El ritmo.....	36-38
2.4.3 La sonoridad.....	38-39
2.4.4 Las palabras aisladas.....	39-40
2.4.5 El significado.....	40-41
2.4.6 Construcción de la frase.....	42-45
2.4.7 Formas superiores a la frase.....	46-48
 <b>Capítulo 3 Determinación del estilo en el “Segundo ofrecimiento” de Efrén Hernández.</b>	
3.1 Métrica y ritmo.....	51-60
3.2 La sonoridad.....	61-68
3.3 Tipos de palabras.....	69-72
3.4 El significado	
3.4.1 Sentido literal.....	73-74
3.4.2 Análisis estilístico del significado.....	75-80
3.5 la construcción de la frase.....	81-86
3.6 Formas superiores a la frase.....	87-89
3.7 La <i>actitud</i> fundamental del “Segundo ofrecimiento”.....	90-95
 <b>Conclusiones</b> .....	 96-97

**Apéndices:**

<b>Apéndice 1 Neoplatonismo, Romanticismo y Expresionismo o del <i>olvido del ser</i> como causa de la caída.....</b>	<b>98-104</b>
<b>Apéndice 2 Resumen de <i>Entre apagados muros</i>.....</b>	<b>105-113</b>
<b>Apéndice 3 “Segundo ofrecimiento”.....</b>	<b>114</b>
<b>Apéndice 4 Esquema Métrico-Rítmico.....</b>	<b>115-117</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>118-120</b>

**Agradecimientos:**

A mis padres, por su silenciosa exigencia. A la UNAM, por abrirme sus puertas. Al Maestro Julián Saldierna, por el tiempo y las recomendaciones otorgadas a esta tesis, sin las cuales seguiría en estado de pretensión. A todos mis maestros de la FES Acatlán, por el amor a la literatura y a la enseñanza. A mis hermanos Ofelia y José Manuel, por sus constantes apoyos de hermanos mayores. A Iván Villaseñor, por los consejos para el camino. A Christopher Rocha, por azuzar mi mente a terminar este proyecto. A todos los citados en la Bibliografía, por sus trabajos, inspiración y fundamento del mío.

## Introducción.

Sobre la obra lírica de Efrén Hernández contamos con varios trabajos. Desde el momento mismo de la aparición de *Entre apagados muros* (1943) se alzó una voz afirmando que se estaba, más que ante un conjunto de poemas, ante un solo poema; dicha voz era Octavio Paz. Indicó una posible interpretación:

“... un soliloquio enamorado, en el que el fantasma del amor, creado por “las laboriosas manos del silencio”, pleno y corpóreo al principio, se desvanece y se pierde, hasta deshacerse en el vacío y de allí, de la nada, renacer, ya no como forma o presencia sino como aspiración espiritual: “Oh, inmensa voz de amor, voz invencible y derrotada siempre”.<sup>1</sup>

Los trabajos revisados al momento de elaborar esta tesis muestran una mayor inclinación hacia el aspecto temático del autor y dejan en segundo término el aspecto formal. En tono con lo anterior, el objetivo de este trabajo es demostrar la reciprocidad existente entre la forma interior y la forma exterior, entre el fondo y el contenido, del “Segundo ofrecimiento”, poema incluido en el libro *Entre apagados muros*.

Quien se dedique al estudio de la poesía de Efrén Hernández notará la ausencia de un trabajo que se ciña a un método crítico capaz de tender un puente entre los dos grandes planos señalados; destacándose, por otro lado, los que persiguen el plano del contenido, mismo que los lleva a una crítica histórica y biográfica. Es claro que un autor que tenía por casi sagrada la tradición poética no sólo se dedicó a los asuntos del contenido, sino que atendió en igual manera los relativos a la forma exterior, procurando que ambos fueran lo más coherentes posibles.

Para lograr nuestro objetivo hemos seguido en esta tesis la obra *Interpretación y análisis de la obra literaria*, de Wolfgang Kayser y, en menor medida, a Dámaso Alonso (*Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*). La identificación de

---

<sup>1</sup> Octavio Paz, “Efrén Hernández, *Entre apagados muros*”, en Hernández, Efrén, *Obras completas II*, comp. Alejandro Toledo, México, FCE, 2012, p. 501.

determinados recursos lingüísticos y retóricos, así como su funcionalidad expresiva en la obra de arte verbal, a través de comparaciones históricas o bien en la recurrencia en un texto de forma sincrónica, es uno de los grandes logros de la Estilística. A ello agreguemos que incluso en estos autores, no se soslaya cierta concesión al idealismo que otorga a la obra un aura que no siempre es explicable desde las variables teóricas. Dicho reducto anti-científico tratará de evitarse en la búsqueda de nuestro objetivo. Seguimos mayormente a Kayser por ser quien propone un método de trabajo que busca circunscribirse a la obra literaria en sí misma. Su propuesta de que tanto la forma interna o el contenido, como la forma externa o formal son partes de una misma estructura, lo relacionan sin duda con la escuela estructuralista.

En Alonso observamos más la erudición y la crítica histórica. Toda esa sapiencia le permite analizar una obra con sólo revisar algún elemento: ya sea el ritmo, la sonoridad o las formas estróficas. También en Kayser encontramos este tipo de crítica: cuando cede al idealismo y dice que no se puede dar con la personalidad del escritor sin recurrir a su vida. Pero él es claro al afirmar que no cualquiera puede hacer este tipo de estudios, por lo que lo recomendable es ajustarse a un método de trabajo que, por lo menos, aporte unos resultados coherentes con la obra misma. Y aclara que quien busca la personalidad del escritor superpone otros intereses a los que debieran ser los principales del estudioso de la obra literaria.

Tenía la intención de iniciar esta tesis con una obviedad: la poesía de Efrén muestra clara presencia de acumulaciones sintácticas; tal rasgo de estilo invitaba a ser observado metódicamente al margen de que ya se hubiera caracterizado en obras anteriores como emblema de su barroquismo. Fue el mismo análisis estilístico el que me abrió el horizonte hacia otras categorías, tales como el ritmo y la métrica, la sonoridad, los tipos de palabras, la construcción de la frase o la estructuración del mismo significado; todas ellas, como se verá capítulos adelante, colaboran en la hermandad existente entre los dos planos del poema. A dicha hermandad Kayser la llama *estilo* o, lo que es lo mismo: una actitud debidamente cristalizada en una forma lingüística.

En el primer capítulo de este trabajo nos enfocamos a contextualizar al autor dentro de la literatura mexicana y, en menor medida, en la literatura occidental. Como podrá verse, Efrén Hernández no permaneció distante de las grandes discusiones sobre el problema del arte, y de la poesía en particular, de la primera mitad del siglo XX. De sus posturas estéticas se deduce cierta poética, misma que usaremos al momento del análisis del poema.

Igualmente hacemos un recuento de los trabajos críticos que se tienen sobre su obra, sobretodo de su poesía.

El segundo capítulo expone, de la mano de Wolfgang Kayser, la historia de la teoría estilística. Luego viene la propuesta teórico-metodológica que se utilizará en el análisis de la obra en cuestión (el cual ofrecemos en el tercer capítulo), a fin de que el lector esté enterado de este soporte. Kayser recomienda la descomposición de la obra en diferentes estratos (relevantes por su aporte expresivo en la obra de arte): tales como la métrica, el ritmo, los tipos de palabras, la sonoridad, la construcción de la frase, formas superiores a la frase y el significado. Tal descomposición sólo estará justificada si de su análisis se puede elaborar una síntesis capaz de aportar una mayor claridad sobre la obra, claridad que puede ofrecerse al lector menos enterado del autor y que debe hacer este tipo de descomposiciones para apreciar mejor toda la fuerza de la obra de arte. A los elementos del análisis se suman los de la síntesis, que en este trabajo se enfocan principalmente en el concepto kayseriano de *actitud*, donde todo converge, tanto el contenido como lo formal. Es este concepto el que nos ayudará a hermanar estos dos planos, hasta ahora no conciliados en los estudios críticos de la lírica hernandiana. Aquí primero expondré el concepto de *actitud* y luego los elementos del análisis.

En el tercer capítulo realizamos propiamente el análisis del poema. Repasamos cada estrato del mismo siguiendo la conceptualización y el método estilístico. Empezamos por la métrica y concluimos con las formas superiores de la frase. No se nos oculta que el trabajo parezca en exceso descriptivo; es algo que se buscó minimizar en lo posible; pero fue gracias a ese detenimiento en los detalles que al final, al momento de reunificar los diferentes estratos, pudimos percibir una luz que no se hubiera logrado de no haber sido exhaustivos en cada uno de ellos. Por lo demás, dicho procedimiento es el aconsejable por Kayser, y es donde mayormente uno se entrega a las promesas del método. Se concluye este capítulo con la síntesis general de los estratos revisados, en busca de la *actitud* fundamental que origina el “Segundo ofrecimiento”, que viene a ser la reciprocidad entre la forma externa y la interna. Buscamos aquí la correlación entre la estructuración de los diferentes estratos y la necesidad que de dicha estructuración tiene una determinada forma del género Lírico. En este punto también seguimos lo dicho por Kayser sobre la *actitud* fundamental, y que ofrecemos en la parte primera del Capítulo 2.

Los resultados de este proyecto se anotan en las conclusiones.

Hemos integrado al final cuatro apéndices, cuya finalidad es apoyar la comprensión del propósito que motiva nuestra tesis. En el primero se encontrará un breve recorrido que va

del Neoplatonismo al Expresionismo. El fin de este itinerario es mostrar que la actitud prevaleciente en Efrén, en modo alguno puede juzgarse como anacrónica o meramente imitatoria de una literatura ya hecha en el Siglo de Oro español. De modo que los trabajos relativos al contenido de su poesía deben ampliar su horizonte, puesto que la señal está dada por el mismo Efrén desde su obra y no como una forzada pretensión de acercarlo a movimientos de vanguardia.

En el segundo apéndice ofrecemos un resumen de *Entre apagados muros*, libro al que pertenece el “Segundo ofrecimiento”. Con este queremos evidenciar que el poema que trabajamos se inserta en un marco más amplio, mismo que contribuye a comprender su alcance. Ciertamente que lo que nos hemos propuesto es ceñirnos a la obra en sí, pero no está de más ofrecer este pequeño. La defensa de una tradición artística no la asumió Efrén sólo de forma teórica, sino que se constata en su obra misma. Confieso que desde mi primer acercamiento a su obra, *Tachas* fue el inicio, sentí el deseo de abrazarlo todo. Encontrarse con un personaje a merced del viento, sin la fe necesaria en sus propias fuerzas o en las ajenas, para evitar el colapso, me sedujo. Tenía yo la intención de exponer todo *Entre apagados muros* como un poema extenso en diálogo directo con *Muerte sin fin* de José Gorostiza; de haber persistido aún no estaría hablando de unas conclusiones. Pero es claro que el libro sólo adquiere su total sentido hasta que se lo ha terminado. Quiero mencionar que, al igual que *Muerte sin fin*, también *Entre apagados muros* arranca con una serie de tres estribillos. En el primero todos se circunscriben a la *Biblia*; en el segundo se distienden en el tiempo: desde el *Libro de Job* hasta *Don Quijote*. Efrén nos muestra en sus epígrafes que el sentimiento de abandono humano es constante en la historia, en modo alguno puede decirse que sea particular de una época.

Por último, ofrecemos nuestro poema transcrito, numerado y con marcas que identifican las rimas finales. También se encuentra un esquema métrico. Ambos buscan facilitar el seguimiento al análisis que realizamos.

**Capítulo 1: Contexto sociocultural y  
recepción crítica de Efrén Hernández.**

## 1.1 Efrén y su entorno

Efrén escribió poesía desde muy joven, seguramente desde antes de tener veinticuatro años, pues él nos dice que después de conocer la situación de la lírica en la ciudad de México creyó que ya no podía aportar nada y por ello se dedicó a escribir cuentos (*Tachas*, el cuento con el que se da a conocer y se gana un lugar en la narrativa mexicana, aparece en 1928):

Conocí luego a “Los Contemporáneos” en los que no pude evitar la impresión de cierta cosa postiza. Era yo el payo que ve muchas cosas y no entiende. Tuve entonces el propósito de dejar la poesía, porque, según lo que me rodeaba, creí haber llegado a donde podría llegarse en esta línea, y me dediqué a escribir novela y cuentos. Pero por 1933 descubrí a San Juan de la Cruz y me dejó sensitivamente espantado; es algo prodigioso. Conocí también a Fray Luis; me gustan mucho los místicos españoles. Después de leerlos tuve que volver a la poesía.<sup>2</sup>

El “Segundo ofrecimiento” tiene su soporte en estas influencias en un tiempo marcado, al menos, por dos tendencias que Efrén reconocía muy bien: la desacralización de la poesía, ejemplificada en unos versos de Villaurrutia (que Efrén reprueba); se trata de unos versos de “Nocturno en que nada se oye”:

Y mi voz que madura  
Y mi voz quemadura  
Y mi bosque madura<sup>3</sup>

pues considera que son creaciones “desconcertantes e incomprensibles”.<sup>4</sup> Y por otro lado el poema majestuoso, la tradición renovada representada por *Muerte sin fin* de José Gorostiza; de este llega a decir:

A veces pienso: quizá la poesía de José Gorostiza es un bien del cual nuestro país todavía no es merecedor; mas luego, a la vista de la atroz necesidad que de ella tiene,

---

<sup>2</sup> Edith del Rosario Negrín Muñoz, *Comentarios a la obra de Efrén Hernández*, México, UNAM-FFyL, 1970 (TESIS DE LICENCIATURA), p. 17.

<sup>3</sup> Efrén Hernández, *op. cit.*, p. 298.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 296.

se me acaba el rencor, y así quedo sin fuerzas para seguir el ejemplo de los que, por muy otras razones, pretenden ocultárnosla o ignorarla.<sup>5</sup>

Tanto lo dicho sobre Villaurrutia como de Gorostiza aparece ya cinco y seis años después de haberse publicado *Entre apagados muros* (1948 y 1949 respectivamente). Si consideramos que lo dicho sobre Contemporáneos ocurre aproximadamente en 1928, cuando Efrén publica su primer cuento, entonces su juicio permaneció igual aun cuando las obras más importantes de los que empezaron ese grupo llegaron posteriormente:

Hacia 1932, en efecto, “la hora del inventario y del corte de caja no ha sonado aún.” Las grandes contribuciones de Contemporáneos a la literatura mexicana no se darán a conocer, la mayoría de ellas, sino hacia finales de la década, o a principios de la siguiente. De tal suerte, el *Estudio en cristal*, de Enrique González Rojo, aparece publicado en revista en 1936; *Cripta*, de Jaime Torres Bodet y *Muerte de cielo azul*, de Bernardo Ortiz de Montellano, se publican en 1937; *Nostalgia de la muerte*, de Xavier Villaurrutia, en 1938; *Muerte sin fin*, de Gorostiza, en 1939; *Canek*, el relato más conocido de Abreu Gómez, en 1940; el *Canto a un dios mineral*, de Jorge Cuesta, en 1942; el *Libro de Ruth*, de Gilberto Owen, en 1944. Una cosecha espléndida que confirma, de cierto modo, las predicciones de Gorostiza, pues fue la disolución del grupo la que habría obligado a cada cual, bajo el lema de ¡sálvese quien pueda!, a dar lo mejor de sí mismos.<sup>6</sup>

Pero aun con esto, lo cierto es que la excesiva abstracción, el surrealismo, así como las creaciones estridentes o futuristas nunca terminaron de convencer a nuestro autor. Es Efrén, como en su prosa, un poeta solitario. Su posición le valió el adjetivo de “original”<sup>7</sup> por Octavio Paz. Se le ve promoviendo a cuentistas (convence a Rulfo para que publique sus cuentos) y poetas (en sus viernes literarios desfilan tanto Sábines como Margarita Michelena), y forma parte de la Generación de los 8 poetas... pero podemos decir que en su obra siempre fue solo.

En la tesis *Aproximación a la cuentística de Efrén Hernández*, el sustentante propone lo siguiente: “Hernández ha elaborado sus textos con la intención de contraponer, ideológicamente, su discurso literario a una realidad muy concreta, específica, como la que se generó a partir del proyecto de modernización capitalista que sustentaba la burguesía liberal posrevolucionaria (entre 1928 y 1950).”<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>6</sup> Evodio Escalante, *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe*, México, Casa Juan Pablos, 2001, p.102.

<sup>7</sup> Cfr. Octavio Paz, “Efrén Hernández, *Entre apagados muros*”, en *Obras II*, p. 502.

<sup>8</sup> Jairo Francisco Castillo Díaz, *Una aproximación a la cuentística de Efrén Hernández*, México, UNAM-FFyL, 1996 (Tesis de licenciatura en lengua y literatura hispánicas), p. 2.

Si bien nuestro autor a través de toda su obra, apunta hacia la comprensión más que a inclinarse en alguna posición en todo conflicto, lo anterior nos ofrece una idea del cuadro político donde aparece *Entre apagados muros*. Sin duda alguna la gran ciudad es el escenario donde las transformaciones son más evidentes. Si a través de Yáñez, en su imprescindible *Al filo del agua* (1947) o a través de la obra de Rulfo (*Pedro Páramo*, en especial, publicado en 1955) uno tiene acceso a las transformaciones ocurridas en la provincia, lo concerniente a la urbe lo apreciamos en *La región más transparente* (1958) de Fuentes. Los tres narradores publican sus obras dentro del periodo que se señala como de consolidación del movimiento revolucionario iniciado en 1910; pero sus tramas arrancan en diferentes momentos de dicho movimiento. El primero se sitúa apenas antes del inicio de la Revolución; el segundo en la conflagración misma; y el tercero lo hace desde la culminación de la fase armada. Pululan en *La región más transparente* los nuevos ricos: generales revolucionarios venidos a banqueros o a agentes inmobiliarios (cuando no las dos cosas); se habla de *juniors*; vemos antiguos aristócratas al borde de la bancarrota o camuflajeados en el nuevo mundo empresarial. Ya, también, desde *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán, uno puede aquilatar cierta crítica al grupo que terminó imponiéndose en el poder. El mismo arte estridentista evidencia ese cambio al asumir la ciudad con sus fábricas, obreros, tranvías, como objeto de su producción visual y sonora.

Por supuesto que Efrén no es ajeno a su entorno; él también (como Rulfo y Yáñez) venía del Bajío, y debió tocarle en su infancia una que otra batalla. Su novela *La paloma, el sótano y la torre* (1949) nos permite decir lo anterior, a la vez que nos ofrece la perspectiva adoptada por el autor frente a dichos acontecimientos: la revolución está afuera de su casa; al pueblo mismo le viene de fuera. Efrén no duda en describirnos un movimiento que juzga más suyo: la ingenua picardía de su infancia o los problemas con los padres, por ejemplo. “Y ni siquiera en sueños había llegado a parecerme importante el resplandeciente suceso de la Revolución, en verdad deslumbrante, que encendió con su sangre el líder sin segundo del calvario.”<sup>9</sup>

Si cabe señalar una oposición al modelo de modernización capitalista emprendido en México entre 1928 y 1950 por parte de nuestro autor, dicha oposición tendría que verse más desde la postura que los expresionistas alemanes y rusos tomaron con respecto a la mecanización de la vida, el imperio del consumismo, la deshumanización del trabajo o, en resumen, de lo que llegó a llamarse el *olvido del ser*. Es sin duda la misma postura que

---

<sup>9</sup> Efrén Hernández, *La paloma, el sótano y la torre*, en *Obras completas I*, Alejandro Toledo (comp.), México, FCE, 2007, p. 297.

asumieron los románticos alemanes e ingleses ante las pretensiones utilitarias y hedonistas que propugnaban los impulsores de la nueva era industrial y científica surgida de la nueva ciencia del siglo XVII.<sup>10</sup> Es por ello que no nos extraña que se le llame a Efrén romántico e, incluso y con todos los derechos, expresionista<sup>11</sup>, aunque esta visión crítica sólo alcance a su prosa.

La lectura de la crítica, muy contaminada por pre-conceptos, no se ha llegado a leer al Hernández de *Tachas* (1928) y *El señor de palo* (1932) en cercanía con el expresionismo, movimiento de vanguardia de por sí poco estudiado en la literatura en lengua española; de cuya valoración pesimista del presente consideramos que participa el autor, junto con la focalización subjetiva y deformante por parte de sus narradores.<sup>12</sup>

Cabe señalar que dicho conflicto cultural apareció también en las naciones pertenecientes a la naciente URSS. Milan Kundera, en *La vida está en otra parte* (1969), ofrece un amplio panorama sobre este punto: la oposición arte burgués/arte revolucionario aparece en buena parte de dicha novela y ocupa los intereses de los dirigentes culturales de la Praga de entonces. La pretensión de un arte comprometido con la revolución llegó a chocar con aquella que el individuo buscaba establecer consigo mismo como un método más cercano a la realidad. Sólo en esta línea un movimiento como el expresionismo abstracto pudo ser juzgado como arte elitista y burgués.<sup>13</sup> Un libro como *De lo espiritual en el arte*, publicado por Kandinsky en 1910 expresaba que el enemigo a vencer era el realismo decimonónico e instaurar un arte de las esencias, un arte abstracto que no sufriera los embistes del tiempo. Del lado de la crítica literaria también se proponían métodos más científicos (el Formalismo ruso se desarrolla desde antes de la revolución de octubre) que superaran la condición romántica de la misma.<sup>14</sup>

Efrén Hernández debió participar activamente en las polémicas suscitadas frente al problema del arte y de la vida moderna. Su postura puede entenderse si atendemos a un escrito suyo que recién apareció en las renovadas *Obras completas* de Alejandro Toledo.

---

<sup>10</sup> M. H. Abrams, *El Romanticismo: tradición y revolución*, Tr. Tomás Segovia, Madrid, Visor, 1992 (Literatura y debate crítico, 13), pp. 166-168.

<sup>11</sup> Yanna C. Hadatty Mora, *Narrativa de vanguardia en Iberoamérica. El problema de la representación (1922 – 1935)*, Tesis doctoral, UNAM-FFyL, 2002. Al respecto también nos ilustra Girardot: Las contradicciones del expresionismo son manifestación de la busca de la “realidad real”, como decían, que se había perdido con la revolución industrial, de las cosas que persiguió Rilke y que postuló Husserl con el lema de su filosofía: “a las cosas mismas”. **Cfr.** Rafael Gutiérrez Girardot, *Entre la Ilustración y el expresionismo. Figuras de la literatura alemana*, pról. Carlos Gaviria Díaz, México, FCE, 2004, p. 171.

<sup>12</sup> Hadatty, *op.cit.*, p. 130.

<sup>13</sup> Milan Kundera, *La vida está en otra parte*, tr. Fernando de Valenzuela, México, Seix Barral, 1993, pp. 132-133.

<sup>14</sup> David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002, p. 359.

Ahí, en una presentación poética (que debió ocurrir después de haberse publicado *Entre apagados muros*) señala nuestro autor:

Atómico y complejo. He aquí las palabras de esta hora. Atómico y complejo. Esto es, física y psíquica.

En cuanto a la primera, el átomo al partirse nos ha quitado la materia con la que creíamos tener, ahora sí ya, el secreto del mundo entre las manos. Nos ha dejado las manos vacías, y nuestros pies en piso, que ya vemos que no es firme.

Y la ciencia, esa diosa del siglo de las luces, en fin de cuentas a nada nos condujo. Nos colocó en un borde en que ya estábamos, al borde de una fosa de tinieblas.

De aquí surge una mística aferrada a ser materialista. Aferrada a una materia que se ha aún más que atomizado, y que una vez deshecha ya no puede engendrar otra poesía que de escisión, disociaciones muy curiosas, participios de fantasma y garabato, más propias para estudios clínicos que para edificar lectores.

Estoy pensando en Joyce, Breton, Kafka, Neruda.

En cuanto a la segunda, la psíquica, el complejo nos reintegra a la atención a un mundo ya místico de suyo. (...)

Y aquí otra mística que no ha olvidado, ni aun en esta hora hecha añicos, que en el fondo está viva la forma; que, entre la esencia de las voces: forma, inteligencia, poesía, vida, magia y música, hay una indesligable, no fortuita, mas del todo forzosa relación de unidad y parentesco. (...) Y al mentar esta ruta voy pensando en Novalis, en Rainer Maria Rilke...<sup>15</sup>

Semejante posición crítica le permitió decir, por ejemplo, del Estridentismo que había surgido en 1921: “tu nombre no es para mi oído, con mis días de estudiante acabó mi condición de relajiento, y tu libertinaje no es más que garabato sin relación alguna con la libertad.”<sup>16</sup> Su juicio difiere poco del que emitieron en su momento los primeros Contemporáneos hacia las creaciones estridentistas a través de la revista *La falange*: consideraban que había “modernismos falsos” e “ismos importados”.<sup>17</sup> Así, Gorostiza dirá de *Andamios interiores* (publicado en 1922 en la editorial que él dirige: Cultvra): “es obra de poeta, sagaz y talentosa”, a la vez que deplora su desarraigo nacional: se le ve, dice, como un producto de importación.<sup>18</sup>

Hernández, en “La divinización de la carroña”, de 1940, argumenta lo siguiente:

También dicen que cada cabeza es un mundo. Y lo dicen como queriendo dar a entender que la realidad depende del acontecimiento y las circunstancias de la mentalidad de cada uno, pero si esto fuera así, el universo vendría a ser un a modo de ensueño desprendiéndose de la imaginación; cada universo divergiría de otro con divergencias paralelas a las de los cerebros...<sup>19</sup>

Ya en su credo poético había sido enfático: “Lo que yo haya de expresar ha de ser mío, tan sincero y tan juzgado por mí como sea posible; y tan clara, sencilla y brevemente como

---

<sup>15</sup> Cfr. *Obras II*, pp. 406-407. Este escrito debe datar de mediados de los cincuenta (poco después de publicado *Entre apagados muros*), según se lee en la introducción del compilador (Cfr. *Obras II*, p. 16.).

<sup>16</sup> Efrén Hernández, *Obras II*, p. 285.

<sup>17</sup> Evodio Escalante, *op. cit.*, p. 31.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 30-33.

<sup>19</sup> Efrén Hernández, *Obras II*, pp. 331-335.

pueda. Y mi instrumento será, preponderantemente, el del mejor momento de mi propio y nativo idioma.”<sup>20</sup> Esto último explica que en nuestro autor tengamos un lenguaje sencillo, carente de fórmulas y abstracciones, así como reminiscencias al Siglo de Oro español en su parte más mística. De acuerdo con esto último pareciera que asoma una contradicción, pero Efrén creía que en realidad el verdadero arte es aquel que a través del individuo logra proyectar algo común a todos, de ahí que la comprensibilidad sea para él asunto de mayor importancia: “Octavio es el alguien. El artista Octavio es el hombre que hay en él, el que olvidándose de lo que sólo hay en él persigue lo que hay, sí, en él, pero no privativamente en él sino en todos los hombres”.<sup>21</sup>

Esto nos ayuda a entender la distancia tomada ante los intereses artísticos de sus compañeros de generación.

Frente a los síntomas románticos, que todavía se ven superpuestos en la poesía de escritores pertenecientes a promociones intermedias, Cuesta preconiza el predominio de la inteligencia y aconseja “un arte para artistas”, como quería Nietzsche, “cuyo objeto no fueran sino las imágenes, las combinaciones de líneas, de colores, de sonidos...” ¿No era, al fin, un arte abstracto lo que se deseaba?<sup>22</sup>

Evodio Escalante dice que Cuesta, al menos en *Canto a un dios mineral*, presenta ciertas afinidades con Nietzsche, a quien debía conocer por lo menos desde 1935, fecha en que escribe el artículo sobre el arte moderno. Cuesta sentía por este filósofo una pasión sin límites,<sup>23</sup> lo mismo que Villaurrutia por Heidegger.

Jorge Cuesta, el más analítico del mencionado grupo, se distanciaría del positivismo lógico que comprende las cosas según su forma y su significación; en esto estaría demostrando una vez más su filiación con el maestro Vasconcelos. Según esta línea, dice Cuesta: “Debe verse en el arte moderno el más puro, el más absoluto irracionalismo estético que ha conocido la humanidad.”<sup>24</sup>

En esta línea, Efrén dice: “Es incuestionable que todo cuanto existe expresa algo, y que antes es lo que es expresado de lo que se expresa, del mismo modo que la significación es anterior a su captación, y que esta captación lo es a su signo.”<sup>25</sup> Es sin duda por esta posición estética como nos explicamos la distancia que guardó nuestro autor de Villaurrutia o Cuesta, de Dalí o Pablo Neruda; para Efrén la gran tradición no estaba para ser quebrantada: el significado, eso que según Octavio Paz había sido desechado por Duchamp

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 461.

<sup>22</sup> Alí Chumacero, prólogo a *Obras completas* de Villaurrutia, pp. XI-XII.

<sup>23</sup> Evodio Escalante, *Metafísica y delirio. El Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta*, México, Ediciones sin nombre, 2011, pp. 17-18.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp.19-20.

<sup>25</sup> Efrén Hernández, *Obras II*, p. 297.

en el arte, devolviendo con ello cierta frescura al mismo<sup>26</sup>, representaba para Efrén el gran legado de sus antepasados: “Porque los valores son anteriores al artista, le son contemporáneos y le sobrevivirán”.<sup>27</sup>

Nos vemos aquí con que representar una verdad difiere en absoluto de la nueva pretensión: expresarla. De ahí que el expresionismo le abra las puertas al experimentalismo propio de las vanguardias, pues buscarán cualquier instrumento de transmisión que exprese algo, incluso que exprese “nada”, pues el “contenido” ya no es algo que deba buscarse en el discurso filosófico o artístico. El autor al que seguimos concluye que dichos discursos se han vuelto intransitivos.<sup>28</sup> Es sin duda este punto de la historia el que le permite a Octavio Paz decir:

No nos queda sino la desnudez o la mentira. Pues tras este derrumbe general de la Razón y la Fe, de Dios y la Utopía, no se levantan ya nuevos o viejos sistemas intelectuales, capaces de albergar nuestra angustia y tranquilizar nuestro desconcierto; frente a nosotros no hay nada. Estamos al fin solos. Como todos los hombres... Somos, por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres.<sup>29</sup>

Dado este estado de cosas, podríamos suponer que aquella situación de Contemporáneos de la que se queja Hernández, en especial de Villaurrutia, sería la correspondiente a la que se aventura en proyectos según los nuevos derroteros de la lírica.

Sin embargo no todos los Contemporáneos son blancos de sus desacuerdos:

(...) si Gorostiza y Pellicer entran a su mundo literario es por esa búsqueda inicial del primero en *Canciones para cantar en las barcas* y también por ese predominio de la inteligencia en su poema cumbre: *Muerte sin fin*; se reconcilia con Pellicer por la fuerza natural que emana de su poesía, fuerza de trópico, de selva que respira y late en armonía con una raza que se mimetiza con los verdes y los ocreos de una tierra viva y palpitante.<sup>30</sup>

Por otro lado, desde dentro de Contemporáneos mismo, había voces disidentes, como la de Pellicer, que se refería a Cuesta como aquel autor al que “Cuesta mucho trabajo leerlo.” También reparte para Villaurrutia; el argumento central de su disidencia se funda en el afeminamiento y afrancesamiento de estos autores. Pellicer dice que dentro de

---

<sup>26</sup> *Poesía en movimiento. México 1915-1966*, Sel. y notas de Octavio Paz et. al., pról. Octavio Paz, 23ª ed., México, Siglo XXI, 1995, pp. 10-11.

<sup>27</sup> Efrén Hernández, *Obras II*, p. 297.

<sup>28</sup> Thomas Harrison, “Filosofía del arte, filosofía de la muerte.” en Gianni Vattimo (comp.) *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 15.

<sup>29</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1992, p. 210.

<sup>30</sup> María de Lourdes Franco Bagnouls, en Efrén Hernández, *Obras II*, p. 548.

Contemporáneos el único capaz de lograr cosas maravillosas, y no sólo simpáticas, es José Gorostiza.<sup>31</sup>

El mismo Gorostiza parece coincidir con Efrén en tanto juzga las obras de sus compañeros de grupo como obras que se alejan de lo que tendría que ser la fuente vida del arte:

Todos están en crisis, lo mismo Novo que Montellano, lo mismo Xavier que González Rojo. Desaparecido el grupo, el espíritu de grupo, ahora se ha hecho preciso a cada quien encontrarse un espíritu propio, una clara y definida personalidad. ¡Tremendo problema cuya solución no he visto que nadie acometa honradamente! Porque en el fondo la crisis no es literaria sino moral: no tenemos fe, ni ideal, ni amistad, ni pudor, ni honradez. ¿Qué arte puede basarse en ese horroroso vacío?<sup>32</sup>

Disipando, pues, las brumas que dan al arte moderno una misteriosa apariencia poética, hemos descubierto un arte intelectual; por intelectual, culto; por culto, tocado de una nostalgia de naturaleza que lo inclina hacia el arte bárbaro y primitivo. Pero ¿Por qué – nos preguntamos ante un último enigma- en vez de satisfacer esta sed de frescura e innovación en la naturaleza, volviendo a sus fuentes, el arte moderno trata de satisfacerla en el arte mismo? ¿No se condena así, paradójicamente, a beber su sed y nutrirse de su hambre?<sup>33</sup>

En su libro sobre Villaurrutia, Octavio Paz nos dice de los Contemporáneos: Eran jóvenes que habían visto los enfrentamientos revolucionarios y, ya después, eran también unos decepcionados del régimen posrevolucionario. Se aislaron en su mundo, concibieron sus fantasmas, hablaron de las ruinas... y se olvidaron de la gente, “se olvidaron de algo que tanta falta le hacía a nuestro país: la crítica moral y política”.<sup>34</sup>

La ruta del desencanto podemos seguirla de la mano de Evodio Escalante; nos dice que los Contemporáneos albergaron en algún momento cierto optimismo nacionalista, mismo que se vendría abajo con la derrota política ocurrida en 1929 de quien fuera su primer promotor: José Vasconcelos. Según esto habría sido José Vasconcelos quien reunió por vez primera a los futuros integrantes de dicha revista. En *El Maestro*, revista animada por éste y encomendada a José Gorostiza, se publicaría el poema póstumo de López Velarde: *La suave patria* (quizá 1923). Ahí mismo se publicarían trabajos de Bernardo Ortiz de Montellano, de Jaime Torres Bodet, de Enrique González Rojo y de Xavier Villaurrutia.

El espíritu de Vasconcelos habría hecho mella en los jóvenes intelectuales incluso desde antes de *El Maestro*, pues para 1919, Gorostiza y Enrique González Rojo, fundan *Revista Nueva*, donde se anuncia que “a iniciativa de Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de

---

<sup>31</sup> Lo anterior lo toma Escalante de una carta de Pellicer a Gorostiza. Cfr. Escalante, *José Gorostiza...*, op. cit., pp. 85-86.

<sup>32</sup> Gorostiza, cit. pos., Evodio Escalante, *ibid.*, p. 201.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>34</sup> Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, FCE, 1978, p. 22.

Montellano y José Gorostiza Alcalá, se ha formado una agrupación cultural que lleva el nombre de Nuevo Ateneo de la Juventud”. Lo anterior le da la pauta a Escalante para establecer una relación de continuidad entre los miembros del Ateneo de la Juventud (Alfonso Reyes, Enrique González Martínez, José Vasconcelos, Alfonso Caso, Pedro Henríquez Ureña) y los jóvenes escritores. ¿Qué implicaba asumir este membrete? Para el autor un compromiso con las posturas políticas y artísticas de sus mayores. Aunque esta revista sólo aparece en dos números, los dirigentes (ahora Ortiz de Montellano y Torres Bodet) saltan de ella y forman *La Falange. Revista de cultura latina*, que se publicaría entre 1922 y 1923; el editorial del primer número dice:

Todos los que en esta revista colaboran creen que ninguna civilización triunfará si no es ateniéndose a los principios esenciales de la raza y la tradición histórica. Desautorizan, por ilógica y enemiga, la influencia sajona y se proponen reivindicar los fueros de la vieja civilización romana de la que todos provenimos y que es como el cogollo sangriento y augusto de nuestro corazón y nuestra vida.<sup>35</sup>

Para el autor semejantes inicios del grupo insignia de la vanguardia en México exhibe la contradicción que habría de perseguirlos a lo largo de su vida. El paso que vendría a situarlos más allá de los alcances de los ateneístas estaría dado en una conferencia que el 29 de mayo de 1924 dictó Villaurrutia en la Biblioteca Cervantes, llevaba por título “La poesía de los jóvenes de México”. Allí el poeta marca su distancia, tanto de Reyes como de González Martínez; al primero lo considera un poeta carente de emoción, al otro un poeta imposible, un callejón sin salida. Señala quiénes son sus modelos: López Velarde y José Juan Tablada.<sup>36</sup>

*La Falange* se habría encaminado hacia su propio fracaso cuando, en su último número, aparece un artículo de Salvador Novo y Rafael Lozano: “Los nuevos poetas de Estados Unidos”; ahí se hablaba de figuras como Ezra Pound y Amy Lowell, exponentes centrales del movimiento imaginista, cuyos principios generales serían: a) Depuración del lenguaje, b) Deposición del sujeto lírico, c) Objetivismo y d) Brevedad.<sup>37</sup> Es a estas novedades líricas a las que Efrén parece no entregarse en ninguna proporción: la acumulación de imágenes para un mismo asunto, el uso de expresiones arcaizantes, un soberbio predominio del yo, etc., le han valido la etiqueta de poeta romántico y barroco. Es decir: si en la narrativa Efrén es considerado como vanguardista, en la lírica no pasa de

---

<sup>35</sup> *Cit. pos.* Evodio Escalante, *José Gorostiza... op. cit.*, p. 27.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 46-47

tradicional, conservador. Y es que Efrén nunca se creyó aquel principio según el cual el arte o la filosofía no representan una verdad, sólo la expresan.<sup>38</sup>

Y la crisis no era privativa de México, sino que estaba presente en todo el mundo (occidental al menos). Dicha crisis la pinta así Norberto Bobbio: “Gústenos o no reconocerlo, la crisis es la manera de ser de nuestra situación espiritual. Sabemos bajo qué formas se revela. Una única verdad sustentada se desmenuza en mil verdades indiferentes.”<sup>39</sup> Para Bobbio dicha crisis halla su expresión más fina en el Existencialismo, movimiento literario-filosófico que Efrén debía conocer bien. Dicha crisis viene desde finales del siglo XIX y penetra toda la mitad del XX, es decir, casi toda la vida del poeta.

---

<sup>38</sup> Thomas Harrison, *op. cit.*, pp. 12-20.

<sup>39</sup> Norberto Bobbio, *El existencialismo*, tr. Lore Terracini, México, FCE, 1981 (Breviarios, 20), p.14.

## 1.2 Recepción crítica de *Entre apagados muros*.

El “Segundo ofrecimiento” es el segundo de un conjunto de 17 poemas que integran *Entre apagados muros*, libro publicado en 1943 por la imprenta de la Universidad Nacional Autónoma de México. Para muchos es el único libro de poesía publicado por Efrén Hernández (en algún lugar se insinúa que este libro constituye una revaloración de *Hora de horas*, que vio la luz en 1936 en una edición que parece no haber tenido mayores ecos).<sup>40</sup> Los dos autores que se han dedicado a compilar las obras completas de nuestro autor parten de *Entre apagados muros* como el primer libro de poesía (tanto Luis Mario Schneider como Alejandro Toledo). En una entrevista reciente, Dolores Castro, compañera de generación de nuestro autor, habla de ese único libro sin mencionar relación alguna con un poemario anterior<sup>41</sup>; tampoco Efrén dijo nada sobre una probable relación entre esos dos libros. Lo que sí puede rastrearse es que existía la intención de publicar un poema de largo aliento, donde se tratase un asunto de carácter filosófico:

Libro recibido en 1936, serie “Amigos de Fábula”. Presenta Efrén Hernández varios fragmentos de un largo poema, cuya gestación procede con la vida misma del poeta. Una extraordinaria pasión de buscar el cauce de su religiosa inquietud interior emerge en cada sucesión de estos bellos pies del lirismo. Ya conocíamos nosotros un fragmento, el último, publicado en el primer número de Taller.<sup>42</sup>

Dicho libro se trataba de *Hora de horas*. Incluso cabe la posibilidad de que el poemario evolucionara y buscase llamarse *Del ángel del subsuelo*, eso lo atestiguan las publicaciones de poemas que realizó Efrén bajo ese nombre genérico.<sup>43</sup> Por lo demás, el propio Octavio Paz, en el momento mismo de la publicación de *Entre apagados muros*, anotó que se trataba de un poema único.<sup>44</sup>

Podemos apreciar que algunos de los poemas que integran este libro se habían venido publicando en diferentes medios, tales como el periódico o revistas, de ahí que se pueda decir que ya existían antes de 1943. De los ofrecimientos que aparecen al inicio del libro,

---

<sup>40</sup> Cfr., Ma. Teresa Bosque Lastra, *La obra de Efrén Hernández*, Universidad Iberoamericana, México, 1963 (Tesis de posgrado), p. 15.

<sup>41</sup> Jacqueline Colín Sandoval, *La estética modernista en la obra de Efrén Hernández*, UNAM, FFyL, Div. De estudios de Posgrado, 2002 (Tesis para grado de Maestra en Letras Mexicanas), p. 150.

<sup>42</sup> Revista *Taller Poético* No. 4, Junio de 1938, Dirige Rafael Solana y Ángel Chaperó, p. 157.

<sup>43</sup> En la revista *Hoy*, no. 125, 15 de julio de 1939 aparecen bajo el nombre *Del ángel del subsuelo* los poemas “Yo soy aquel que, riendo y sin espinas...” y “Al que haya sido herido, al lastimado...” Posteriormente, en la revista *Letras de México*, V.II, no. 21, del 15 de septiembre de 1940 aparece bajo el mismo nombre un fragmento tomado como inédito “Recogido en la cuenca de su hondura...”

<sup>44</sup> Paz, véase nota 1.

uno de los cuales nos ocupa, apareció el primero (“Al que haya sido herido, al lastimado...”) en 1939.<sup>45</sup> Como tal el “Segundo ofrecimiento” no se publicó en alguna revista previo a su aparición en *Entre apagados muros*. Está ligado al “Primer ofrecimiento”, que *Se hace al amante que ha conocido el fin de sus trabajos*; el “Segundo...” va dirigido *Al amante que ha caído en desgracia*.

El poema consta de 101 versos distribuidos en 17 estrofas irregulares; dicha estructuración externa se emparenta con el subgénero poético de la silva, si bien nosotros encontramos que los blancos que aparecen entre las estrofas obedecen más a necesidades rítmicas que a lo que propiamente hace la silva: encerrar ciertas porciones de sentido. Encontramos que la estrofa de mayor número de versos tiene diez, mucho menor si se la compara con las grandes estrofas de *Las Soledades* gongorinas o *Muerte sin fin* de Gorostiza. El discurso poético se nos ofrece en una libre combinación de endecasílabos y heptasílabos.

El primer estudio académico lo constituye la tesis *La obra de Efrén Hernández* de María Teresa Bosque Lastra. Se trata de un trabajo recopilatorio y ligeramente descriptivo; en realidad el objetivo fue presentar una monografía sobre la obra completa del autor y un breve comentario de la misma. No se puede negar que la autora señala varios puntos que después se reconocerían en la obra de Efrén: en cuanto a la “adjetivación profusa” advierte su función como favorecedora de la musicalidad; también advierte en Efrén a uno de los primeros cultivadores de la poesía onírica mexicana.<sup>46</sup> “Su poesía es de carácter subjetivo, en ella refleja la serie de vivencias íntimas por lo que la temática se circunscribe al campo psicológico; la soledad, el amor, la muerte, el dolor, el aliento vital y los estados oníricos son el objeto de sus creaciones”.<sup>47</sup> También es ella la que recupera parte de las inclinaciones poéticas de Efrén: “En el verdadero camino poético coloca a Hölderlin, Rilke y Novalis porque tratan de descubrir las revelaciones del espíritu dentro de las tendencias filosóficas y crea la denominación de ‘literatura esencialista’”.<sup>48</sup>

El siguiente trabajo lo realizó Edith del Rosario Negrín Muñoz con su *Comentarios a la obra de Efrén Hernández*<sup>49</sup>. Aquí se aborda la lírica de Efrén a través de sus temas más recurrentes, temas por lo demás eternos: el amor y el tiempo, por ejemplo; se revisa (de

---

<sup>45</sup> “Para tu luz mi cuerpo” aparece en 1938 en *Letras de México*, “A Beatriz” en el mismo año en *Taller Poético*, en 1939 “Tal vez no miro bien” en *Letras de México*, “Desde este alrededor de soledades” en 1940 en *Voces*. Lo anterior puede corroborarse en *Efrén Hernández, Obras II*, pp. 567-573.

<sup>46</sup> Bosque Lastra, *op. cit.*, pp. 80-83.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>49</sup> Negrín Muñoz, *op. cit.*

modo general, dado el carácter de la tesis) la forma de versos y poemas: forma que es enviada, como su lugar más afín y propio para entenderse, hasta la lejana tradición del Siglo de Oro español; se nos invita a celebrar la musicalidad de los poemas y se nos señala también cómo el autor va distanciándose, conforme avanza su producción, de ciertos elementos tradicionales como la estrofa y la rima, perdurando sólo el ritmo (según puede verse todo *Entre apagados muros* se desarrolla a través de la silva, de ahí que el “Segundo ofrecimiento” no sea la excepción). La autora nota cómo el Efrén campechano e irónico de los cuentos y novelas desaparece en la lírica para dar paso a una absoluta seriedad; cierra su comentario hacia su lírica del siguiente modo:

La poesía de Efrén Hernández responde al mismo imperativo que su narrativa: al afán de evadirse de la realidad cotidiana (...) es un poeta de tono menor, voz suave, acento íntimo, tierno y frágil. Romántico, trata de hallar su alma y de expresarla.<sup>50</sup>

Otro trabajo con el que se dispone es *Los ocho poetas mexicanos: su generación y su poética*. Ahí se aborda a nuestro autor como representante de una “Poética de la meditación”:

...las reflexiones sobre el alma le despertaron la curiosidad por el conocimiento, sobre todo intuitivo, y subordinó —a nuestro juicio— la mayor parte de su poesía a la búsqueda del saber que nace de la meditación y luego se engrandece en la contemplación del ser, como causa primera de todo conocimiento profundo.<sup>51</sup>

Cabe decir que aquí se plantea un recorrido espiritual a través de tres de los poemas que integran *Entre apagados muros*: “Yo soy aquel que riendo”, “A Beatriz” y “Hondo e incomunicado”; se trata de señalar un itinerario del sujeto lírico. El Dr. Barajas ilustra con esta selección la trama que propone Paz, citado más arriba: el poema expresa cierto devenir del amor. La conclusión a la que llegaría Hernández (según se lee en Paz y en Barajas) sería a una actitud paradójica: por un lado el encuentro con la luz, con el amor; por otro, y de modo irremediable, una nueva caída del espíritu en la oscuridad y en el abandono.<sup>52</sup>

Juzga el doctor Barajas que Efrén tiene influencias de Plotino: “...el Uno es la potencia de todos: si él no existe —dice— nada existiría...”<sup>53</sup> y también anota la honda preocupación que representaba el crear las formas adecuadas: “Se aprecia en el poema “Velar” no tanto un empecinamiento por la forma adecuada, sino un alma atormentada cuya

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 16-20 (en el microfilm de esta tesis no se aprecia bien la numeración de las páginas, por lo que evito referir algunas).

<sup>51</sup> Benjamín Barajas, *Los ocho poetas mexicanos: su generación y su poética*, UNAM, México, 2005 (Tesis de doctorado en Literatura Mexicana), p. 184.

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp. 192-203.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 192.

última esperanza (única) consiste en creer que tal forma existe, si no en este mundo, en algún otro. La fe está puesta en la capacidad comprensiva del lenguaje”.<sup>54</sup>

Es Ana Alonzo la que encuentra en la mesurada poesía de Efrén una apuesta por la humildad. Ahí donde otros renegaron de la palabra o la poesía, nuestro autor se aferró a ambas como de lo único sólido de la vida; y es ella también la que más allá de apreciar cierto arte barroquizante en sus constantes reiteraciones, apunta ya una función expresiva de este rasgo de estilo hernandiano:

Efrén, el poeta, estaba más preocupado por conseguir que su poesía fuera escuchada que vista. *Entre apagados muros*, el libro que nos ocupa, da cuenta de ello: los diecisiete poemas que lo conforman se ciñen a la combinación métrica de heptasílabos y endecasílabos, o a la versificación serial en unos o en otros (...) Quizá la preferencia de Efrén por esta combinación tan inusual con respecto a otras, como todas las que se derivan de los octosílabos, se deba a la convicción de que la esencia de la poesía es la música y la elegancia del “buen decir”.<sup>55</sup>

Su cuento más famoso, “Tachas”, ilustra esta concatenación de imágenes alrededor de una palabra. El procedimiento es el mismo en toda su prosa: traza muchas vueltas alrededor de un punto, y cada una de ellas imanta más el centro. Las imágenes son el eje del significado: lo refuerzan por acumulación en el texto, y por esta misma lo desproveen para evidenciar su “insignificancia” en el contexto. Alrededor de la palabra “Tachas”, por ejemplo, se urden las imágenes más “absurdas” para evidenciar el verdadero absurdo de su significado en el código de procedimientos de derecho, es decir, en este mundo donde “lo absurdo parece natural y lo natural parece absurdo”.<sup>56</sup>

Como puede leerse, hay ya una referencia a un recurso expresivo orientado a un fin. Si en la narrativa dicho recurso es utilizado como saturación de imágenes, en la poesía actuaría como medio acrecentador de la musicalidad. Hasta ahora, como puede verse, no hay una referencia a un método de trabajo sobre los que basan sus conclusiones. Proponemos un trabajo que abone precisamente a eso: sumisión a un método y a unos marcos teórico y conceptual precisos. Si seguimos el método en sus postulados teóricos, entonces no sólo la acumulación sintáctica debiera de ser visto como un rasgo de estilo de Efrén, sino que debe tener su necesidad en una forma interna, en la especificidad del tema que se trata. Para la estilística nada está de forma arbitraria.

Es en su prosa, especialmente en sus cuentos, donde Efrén resultó ser un innovador. Eso queda probado en la tesis de Yanna Haddaty. Dicha autora anota lo siguiente:

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>55</sup> Ana Alonzo, “La poesía *Entre apagados muros*, de Efrén Hernández”, en *Dos escritores secretos. Ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario*, Alejandro Toledo (comp.), México, 2006, CONACULTA (Fondo Editorial Tierra Adentro, 315), p. 17.

<sup>56</sup> *Ibid.*, pp. 18-19.

La lectura de la crítica, muy contaminada por pre-conceptos, no se ha llegado a leer al Hernández de *Tachas* (1928) y *El señor de palo* (1932) en cercanía con el expresionismo, movimiento de vanguardia de por sí poco estudiado en la literatura en lengua española; de cuya valoración pesimista del presente consideramos que participa el autor, junto con la focalización subjetiva y deformante por parte de sus narradores.<sup>57</sup>

Sin duda nuestro autor es más conocido por sus cuentos, aunque él mismo nos diga que su vocación primera fue la de hacer poesía.<sup>58</sup> Cabe agregar que el estudio que aquí hacemos nos invita a ver en la poesía de Efrén una cara diferente a la que muestra en su prosa, puesto que en aquella sobresale una postura de lucha, optimista, mientras que en su prosa se han apreciado actitudes totalmente contrarias. Sin duda material para una investigación que desee abonar el terreno.

---

<sup>57</sup> Hadatty Mora, *op. cit.*, p. 130.

<sup>58</sup> Negrín Muñoz, *op. cit.*, p. 17.

## **Capítulo 2: El estilo y su determinación.**

## 2.1 Historia de la Estilística según Wolfgang Kayser.

La estilística es una de las tantas doctrinas que se han generado en torno al fenómeno literario. Como ellas tiene su propia historia y sus fines han variado con el tiempo y de acuerdo a los fines perseguidos por sus diferentes seguidores. Daremos un breve recorrido a esta historia de la mano de Wolfgang Kayser.

La estilística era la principal doctrina en que se fundaban los estudios literarios desde la Antigüedad, partía del principio que aseguraba que en literatura lo sobresaliente era el artificio. Llegó a elaborar extensas tablas de lo que llamó figuras retóricas o elementos con los que se lograba dicho fin. La síntesis que de ello obtuvo la llevó a distinguir entre un estilo bajo, medio o elevado. Por lo demás era también una estilística marcadamente diacrónica o histórica donde lo importante era la observancia de ciertas figuras tradicionales y descuidaba el dato sincrónico, aislado de la tradición.<sup>59</sup>

De esta Estilística partirán los renovadores o los fundadores de lo que conocemos como Estilística moderna. Según Káyser el primer paso se encuentra en el *Curso de Lingüística General* de Ferdinand de Saussurre, quien retomará la distinción hecha en la lengua por Alexander Von Humboldt: lengua como *ergon* y lengua como *energeia*. Es decir, que la lengua es tanto la historia como el presente: la lengua como sistema ordenado de signos y como actualidad, como habla. Ese era ya un gran paso frente a esa Estilística obsoleta.<sup>60</sup>

Saussurre fue el antecedente de lo que vino a llamarse la *Escuela de Ginebra* encabezada por Charles Bally. Según ésta, la Lengua se componía de elementos racionales y afectivos, siendo los segundos lo que solían predominar en la obra literaria, sin que fueran privativos de ella, pues también pueden encontrarse en una charla cualquiera. Esta corriente pretendió aprehender el estilo de una lengua, de modo que al buscar el estilo de un autor se hallase hecho gran parte del trabajo. Tanto por el hecho de no considerar lo poético o literario como su objeto principal de estudio, como por querer partir de un sistema hacia la obra en sí, Káyser considera que no logró imponerse como doctrina definitiva.<sup>61</sup>

Esta primera renovación vino de la lingüística; la segunda habría de venir de la filosofía del lenguaje (o de la psicología del lenguaje). La escuela representativa sería la de *Münich* con Karl Vossler y Leo Spitzer a la cabeza. Estos retoman lo dicho por Herder y Hamann: que la poesía es la lengua madre de la humanidad; es en la poesía donde la lengua

---

<sup>59</sup> Wolfgang, Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, tr. María D. Mouton y V. García Yebra, 4ª ed., Madrid, Gredos, 1965 (Biblioteca Románica Hispánica. Tratados y monografías, 3), p. 362.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 364.

<sup>61</sup> *Ibid.*, pp. 364-366.

se expresa en toda su pureza. Junto con Benedetto Croce, ven en las lenguas estilos nacionales nacidos de la capacidad estética de la lengua y del poeta. “Todo hablar es un *poiein* alimentado por las fuerzas de la fantasía y del gusto”. La consecuencia más fructífera de esta doctrina habría de ser su convicción que “reside precisamente en interpretar el sistema lingüístico personal de un poeta como expresión de su personalidad”. Así, se buscó en las obras los rasgos estéticos más representativos de cada lengua. El estudioso se interesa poco en los rasgos históricos, pues considera que la personalidad artística nada tiene que ver con la personalidad histórica. Según Kayser, esta consecuencia dividiría la escuela entre los que buscaban solo rasgos estéticos y los que buscaban rasgos que denunciaran la personalidad histórica del escritor. Sería Leo Spitzer quien encabezaría la segunda tendencia. Tanto unos como otros se olvidaron de la obra en sí, interesándose por otros sustratos que juzgaron más interesantes: unos lo estético, otros lo psíquico; de modo que otros rasgos estilísticos se soslayaron haciendo poca justicia a la unidad de la obra.<sup>62</sup>

Un tercer impulso vino de la ciencia del arte. En esta era ya corriente el uso del término “Estilo”. Winckelmann había enseñado a ver la historia del arte como una sucesión de estilos, donde se destacaba más la época que el individuo. El hecho de que coincidieran tanto estilo como época parecía probar que ambos eran inseparables. Así: arte románico, arte gótico... Aunque, refiere Kayser, el sentido en que Winckelmann introduce el concepto de estilo era muy diferente a aquel que lo destinaba para caracterizar una ventana ojival como arte gótico. “El estilo era siempre la armonía entre diversas formas exteriores, era siempre algo íntimo y homogéneo que se manifestaba en el carácter homogéneo de todas las formas exteriores”.<sup>63</sup>

Se señala la aparición de *Conceptos fundamentales para la historia del arte* de Wölfflin como el punto de partida de esta tendencia. Dicho autor aísla deliberadamente todo lo espiritual o ideológico de su campo de estudio. Lo que interesa es conocer cómo dos maneras de ver llevan a dos creaciones distintas. Así, las épocas del Barroco y del Renacimiento son caracterizadas a partir de cinco pares de categorías: 1) lineal-pictórico, 2) superficie-profundidad, 3) forma cerrada-forma abierta, 4) pluralidad-unidad y 5) claridad-oscuridad.<sup>64</sup>

Algunos pares eran fácilmente trasladables a las obras literarias, tal como el de forma cerrada-forma abierta. Los autores pretendieron crear un sistema de categorías más amplio

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, pp. 366-369.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 369.

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 370-371.

que el de Wölflinn de modo que pudiera aplicarse a cualquier obra, dicha pretensión era similar a la perseguida por la escuela de Bally: ahorrar parte del trabajo cuando se abordase un autor individual. Otros pretendieron reducirlo a solo un par de categorías, tal como el par de Schiller ingenuo-sentimental o el nietzscheano apolíneo-dionisiaco. El riesgo que implicó esta doctrina no fue tanto su distancia del aspecto histórico de las obras, sino que se trasladara a las obras literarias los métodos de estudio propios de las artes plásticas. Las obras lingüísticas no solo contienen un “cómo” sino también un “qué”. El riesgo era pues zanjar un abismo, que no existe en la obra literaria, entre forma y contenido.<sup>65</sup>

## 2.2 Determinación del estilo en una obra lírica.

Kayser nos recomienda: “Para determinar el estilo de un poema procuramos en primer lugar avanzar a través de los distintos estratos, estudiando sucesivamente el ritmo, la sonoridad, las palabras aisladas, los grupos de palabras, la construcción de la frase y las formas superiores a la frase.”<sup>66</sup> Se trata de separar la unidad de la obra en elementos que favorezcan su análisis. Dichos elementos deben ser coherentes con la forma interior que los engendra, es decir, con la *actitud* fundamental. Se puede decir que el estilo último de una obra se encuentra en la síntesis de los elementos del análisis con la *actitud* fundamental, y esta *actitud* se halla ligada de forma indisoluble a su manifestación externa: los elementos que se someten al análisis por su valor expresivo.<sup>67</sup> Aquí encontramos un camino para identificar la actitud lírica de una obra. Es claro que la Lírica, a diferencia de la Épica o la Dramática, tendrá sus peculiaridades, pues mientras en la narrativa tenemos a un narrador que suele ayudar a determinar dicha actitud, o en el teatro los actores, en la poesía contamos con la voz lírica:

En muchas poesías líricas, es como si una objetividad se hiciera voz de sí misma, de modo que no hay ningún receptor visible de tal objetividad. Suele hablarse en tales casos de lírica “objetiva”. Pero hay también muchas poesías en las que un yo adopta una actitud frente a la objetividad (y con ello la crea al mismo tiempo).<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, pp. 369-373.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 408.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 448.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 387.

No pretendemos dar con la “personalidad del escritor” o con el “espíritu de una época”, se busca determinar el estilo de una obra tomada en su unidad, en su totalidad. Un rasgo estilístico predominante puede indicarnos de entrada un camino a seguir en el análisis, así lo entiende, por ejemplo, Dámaso Alonso cuando dice: “No hay análisis estilístico sin intuición previa”<sup>69</sup>, pero no debemos cerrar los ojos a la posibilidad de otra u otras fuerzas lingüísticas expresivas.

Al análisis de los diferentes estratos expresivos debe seguirle, necesariamente, su síntesis, es decir, su colaboración para expresar la *actitud* lírica que esté en juego. Kayser es claro cuando se percata de la indivisibilidad de la obra de arte: toda ella es una unidad; sin embargo, para fines didácticos y de mejor aprehensión, es inevitable partir a través del análisis de ciertos componentes, siempre y cuando nos lleven en conjunto de regreso a la unidad, una unidad que no podríamos percibir sin el análisis. Aparte quedan los eruditos que pueden detectar la unidad sin necesidad de dividirla.

### 2.3 La actitud fundamental.

El concepto de estilo debe considerar siempre que las categorías de la percepción no son solo categorías de la visión; del mismo modo como no debe limitarse el campo de la objetividad al mero existir de lo enunciado. La lengua no tiene tanto alcance para la reproducción de lo visible. Lo que se enuncia ha sido estructurado para estar lleno de significado; pleno de contenido hasta tal grado que se puede hallar el significado en los fonemas, en la estructuración de una frase, más que en la existencia o visibilidad de lo enunciado. “Al hablar de objetividad en la obra literaria nos referíamos siempre también al significado, al contenido –no al simple *hecho* de su existencia, sino también a su *modo* de existir”.<sup>70</sup> Privada de oposición, la palabra se afirma como totalidad semántica y se otorga un sentido absoluto. Este es el “sentido más puro” que la poesía da a las palabras de la lengua. Más puro por estar depurado de lo que lo niega en el uso que de ella hace la tribu.<sup>71</sup>

Queremos encontrar una estructura en el sentido en que Wolfgang Kayser lo entiende:

---

<sup>69</sup> Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 5ta ed., Madrid, Gredos, 1966 (Estudios y ensayos, 1), p. 122.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 390.

<sup>71</sup> Jean Cohen, *El lenguaje de la poesía*, tr. Soledad García Mouton, Madrid, Gredos, 1982 (Biblioteca Románica Hispánica, 322), p. 103.

Cada obra literaria representa, pues, un mundo poético uniformemente estructurado. Captar el estilo de una obra significa, según esto, captar las fuerzas que dan forma a ese mundo, aprehender su estructura uniforme e individual. Podemos decir también, con otras palabras, que el estilo de una obra es la percepción uniforme que preside a un mundo poético; las fuerzas que le dan forma son las categorías de la percepción.<sup>72</sup>

La lengua posee su propio estilo; es normal que en ella se estructuren ciertas formas siguiendo un orden que se puede denominar común. Al escoger unas palabras el poeta ha excluido otras y ello no lo ha decidido él del todo, sino que viene determinado por el estilo de su idioma. Tanto más personal y propio será el estilo cuanto más se aprecie en la obra la distancia de las relaciones normales de la lengua. Generalmente el poeta busca despertar lo emotivo del idioma, por ello se aleja del lugar común determinado por la lógica.<sup>73</sup> Jean Cohen nos dice que “la estructura profunda del lenguaje no poético se rige por el principio de oposición, mientras que en lenguaje poético la aplicación del principio está bloqueada”.<sup>74</sup> Sólo en el mundo concebido en el poema tienen justificación las objetividades enunciadas.

Al estudiar una obra literaria buscamos su *estilo*, y hemos llamado a este una serie de categorías de la percepción que lo denuncian en la obra y que están directamente condicionadas por la *actitud fundamental* que engendra la obra de arte:

El concepto de actitud significa, en cuanto a su contenido, la postura psíquica (en el más amplio sentido de la palabra) desde la que se habla; formalmente, significa la unidad de esta postura, y funcionalmente, la propiedad y, si no nos repugna la palabra, el artificio propio de tal postura.

(...)

Podemos, pues, decir, resumiendo, que el estilo es, visto desde fuera, la unidad y la individualidad de la estructuración, y, visto desde dentro, la unidad y la individualidad de la percepción, es decir, una actitud determinada. (...) La investigación estilística que al analizar una obra procura determinar las categorías de la percepción y, en último término, la actitud inherente al acto creador, ya no corre el peligro de establecer entre la forma y el contenido una separación que de ningún modo corresponde a la esencia de la poesía.<sup>75</sup>

Existen tres actitudes fundamentales dentro de todas las obras literarias: actitud lírica, épica y dramática; actitudes que, por lo demás, obedecen al peso mayor de alguna de las diferentes funciones del lenguaje: emotivo, expositivo o apelativo. Y dichas actitudes no son otra cosa que: “Las nociones de lírico, épico, dramático, son nombres científico-literarios aplicados a posibilidades fundamentales de la existencia humana en general”.<sup>76</sup> Pero la

---

<sup>72</sup> Kayser, *op. cit.*, p. 386.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 396.

<sup>74</sup> Cohen, *op. cit.*, p. 43.

<sup>75</sup> Kayser, *op. cit.*, pp. 388-389.

<sup>76</sup> Emile Staiger, *cit. pos.* Kayser, *op. cit.*, p. 439.

función del lenguaje que denuncia la actitud preponderante requiere cristalizar en una forma para que se genere la obra de arte de la poesía.<sup>77</sup> Forma y contenido se hallan enlazados íntimamente:

En el mundo lírico cada momento debe consumir una alianza indefinible entre lo sensible y lo significativo. De ello resulta que la composición es, en cierto modo, continua, y no hay más tiempo para ella que el de la ejecución. No existe un tiempo para el “fondo” y otro para la “forma”, y la composición, en este género, no sólo se opone al desorden y la desproporción, sino a la descomposición.<sup>78</sup>

Siguiendo a Kayser, con el nombre de género *aquí* nos referimos al modo de presentación de una obra literaria. Se trata de estructuras cerradas, de formas. Lo que dicha obra transmite lingüísticamente debe ser concebido dentro de los principios en que se sustenta la literatura, y no en los que marcan la vida y el habla cotidiana. Así, una acción separada, o una palabra, pueden designar una situación clasificable como lírica, épica o dramática, pero La Lírica, Épica o Dramática, como géneros literarios, sólo se logran en la obra presentada. Yendo más lejos se comprueba que en realidad las tres grandes categorías pueden aparecer a intervalos en una obra considerada como Dramática, Épica o Lírica; es solo la actitud preponderante (aunada al lenguaje en que se expresa) como se puede determinar el género definitivo; este expresa la actitud preponderante en las obras literarias, pero también encierra otras necesidades; así, se dice que el *cuento* o la *canCIÓN* son subgéneros literarios; digamos que para poder tener la imagen cabal de lo que llamamos *cuento* o *canCIÓN* es preciso seguir ciertas exigencias genéricas. Se puede tener una imagen de lo lírico, pero para captar en su esencia una *canCIÓN* es requisito abordarla de principio a fin.<sup>79</sup>

Dentro de la actitud lírica nos podemos encontrar con las siguientes realizaciones:

a) que colinde con lo épico: ahí donde la voz lírica se enfrenta a lo objetivo y lo enuncia; la parte vivencial no aparece y lo objetivo está claramente delimitado frente a lo subjetivo. Hablamos entonces de *enunciación lírica*. Esta es una de las actitudes fundamentales de este género (Lírico). Manifestaciones de este tipo las tenemos en la *sentencia*, la *lamentación*, el *conjuro* o el *cuadro lírico* (donde más predomina la descripción).<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> *Ibid*, pp. 452-453

<sup>78</sup> Paul Valéry, *El cementerio marino*, tr. Jorge Guillén, México, Alianza, 2002, p. 20.

<sup>79</sup> Kayser, *op. cit.*, pp. 442-443.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 455.

b) También habrá incidencias de la actitud dramática en la lírica, entonces hablamos del *apóstrofe lírico*. En éste no permanecen separadas y frente a frente las esferas anímica y objetiva, sino que actúan una sobre otra, se desarrollan en el encuentro, y la objetividad se transforma en un “tú”.<sup>81</sup> Se puede ver la realización de esta actitud en los *himnos*, ya sea los elevados a un vencedor de competencias o a un poder superior que asiste al vencedor. Los salmos cristianos también son fuentes de *himnos* en la tradición occidental, pero para Kayser la mayoría de ellos se hallan, en realidad, dentro de la actitud de la *enunciación lírica*.<sup>82</sup> El *himno* puede llegar a un grado en el que el “yo” y el “tú” se confunden, cayendo en una concretización conocida como *ditirambo*. En esta ve Kayser la explicación a la inclusión de estas formas en las obras dramáticas griegas.<sup>83</sup> La forma poética que también se encuentra dentro de esta actitud fundamental es la *Oda*. Refiere Kayser que los himnos de Píndaro pasaron por odas, pero que con Horacio vino a redondearse propiamente esta forma. En esta la objetividad a la que se enfrenta la voz lírica deja de ser lo numinoso para dejar lugar a entidades más humanas y familiares. El lenguaje es más racional y dibuja con precisión los contornos de lo apostrofado; en los encuentros que ocurren se llegan a establecer algunas normas y se sacan conclusiones. Por lo mismo, el poeta, no se entrega a efusiones solemnes y extrañas al acontecer humano, sino que acude a expresiones más bien familiares. Bien es cierto que la actitud ódica puede verse invadida por la actitud de los himnos o de otras manifestaciones de la *enunciación lírica* o del *lenguaje de la canción*, pero el análisis debe determinar la actitud preponderante.<sup>84</sup> Prestamos especial atención a este punto de la teoría kayseriana. Recordemos que el poema que nos ocupa se ofrece *Al amante caído en desgracia*.

c) La actitud más acertadamente lírica es lo que se llama *lenguaje de la canción*. Aquí no se distinguen la subjetividad de la objetividad, el yo del tú. A diferencia de las otras actitudes, en la *canción* lo subjetivo y lo objetivo van juntos. No se realizan estratificaciones o cuadros lingüísticos diferenciados. “Todo gira y gravita en torno a aquel centro secreto del estado de ánimo”.<sup>85</sup> Si bien, señala el autor, encontramos palabras-clave que se repiten a lo largo del poema (no dicen mucho en cuanto a la significación horizontal, pero ganan en ahondamiento, en intensidad del estado anímico).<sup>86</sup>

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 446.

<sup>82</sup> *ibid.*, 448.

<sup>83</sup> *Loc. cit.*

<sup>84</sup> *Loc. cit.*

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 451.

<sup>86</sup> *Loc. cit.*

Ocurre que un “yo” se plante frente a un “tú” y nos dé la idea de estar frente a la actitud de la *enunciación lírica*. Pero debemos ver si dicha separación es definitiva o sólo provisional, y si en realidad tal separación no sea sino la manifestación de un solo estado de ánimo. De ser esto último estaríamos más bien en la actitud del *lenguaje de la canción*. Y aquí tendríamos algunas singularizaciones: *súplicas*, la *oración*, la *lamentación* o *elegía*, la *consolación*.<sup>87</sup> Tiene el *lenguaje de la canción* una tendencia que permite la independencia de parte de la frase, al debilitamiento del carácter estrófico.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, pp. 453-454.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p . 417.

## 2.4 Elementos del análisis.

### 2.4.1 Esquema métrico.

El esquema métrico de una poesía existe independientemente de su realización mediante la palabra. En forma más o menos completa indica el número de sílabas de cada verso, el número y clase de los pies, la posición de los acentos y cesuras, la construcción de la estrofa, la posición de la rima y, en ocasiones, la estructura toda del poema.<sup>89</sup>

Como puede notarse en el esquema que ofrecemos de nuestro poema (**Apéndice 4**), los versos que componen el *Segundo ofrecimiento* son todos de siete u once sílabas, llamados por ello heptasílabos y endecasílabos. Se entiende por sílaba una “unidad menor de articulación”; el verso se compone de dichas unidades, las ordena y les da sentido.<sup>90</sup> Las sílabas pueden ser marcadas (tónicas) o no marcadas (átonas).

El verso se presenta como una serie ordenada de sílabas acentuadas y no acentuadas. Dentro del verso surgen así pequeñas unidades que designamos con el nombre de pies. Pero estos pies no necesitan ser iguales, y, por otra parte, tampoco son perceptibles como tales. Solo existen en una proyección esquemática del verso, sobre el papel.<sup>91</sup>

“Se habla de anacrusis cuando una o más sílabas átonas preceden a la primera acentuada.”<sup>92</sup> A las pausas que puedan encontrarse al interior del verso se les llama cesuras; en los versos alejandrinos (14 sílabas) esta es preponderante después de la séptima sílaba, por lo que dicha cesura lo parte en dos (hemistiquios). La parte final del verso se toma como una cesura, mayor que la que se haya al interior del mismo.<sup>93</sup>

...por acento de verso se entienden los golpes tónicos que exige el ritmo del verso, y que en determinados casos constituyen clases del mismo. En la declamación cada verso autónomo (esto es, que posea un ritmo propio) tiene, por lo menos, dos acentos rítmicos: uno de ellos va siempre en la parte final del verso, y el otro es variable, y recae en cuatro de las primeras sílabas (...) La necesidad de un acento rítmico al principio del verso, que

---

<sup>89</sup> Kayser, *op. cit.*, p. 127.

<sup>90</sup> *Ibid*, p. 104.

<sup>91</sup> *Ibid*, pp.104-105.

<sup>92</sup> *Ibid*, p. 112.

<sup>93</sup> *Ibid*, p. 108.

aún hoy varios investigadores ponen en duda, se da no solo por analogía con sistemas de música que nos son familiares, sino que también ha sido comprobada por mediciones experimentales, al menos en la pronunciación del verso.<sup>94</sup>

Lo expuesto en esta cita podríamos resumirlo con la idea de periodo rítmico o cláusula rítmica (que integran la línea melódica del verso), que los autores sitúan desde el primer acento del verso hasta el marcado por obligación en la penúltima sílaba. El hecho de marcar obligadamente este último acento parece deberse a que las sílabas largas son más indicadas para los finales de verso, ya que dejan en el oyente una resonancia que se ve apoyada por esa pausa o cesura que se halla al final del verso. Lausberg recomienda que el final de verso coincida en cierto modo con la sintaxis, de lo contrario dicha pausa es sólo aparente: es el recurso del encabalgamiento, que se usa para dar fluidez y variación a los versos.<sup>95</sup>

Según Kayser la presencia de irregularidades en los intervalos entre las sílabas tónicas y átonas era distintivo de la lírica popular y eso le redituaba en variedad. Es claro que las diferencias en dichos intervalos son menores a las que se hallan en la prosa. Efrén revela una atención precisa, una regularidad casi absoluta en los intervalos que quedan entre las sílabas acentuadas.

Hay autores que esquematizan el periodo rítmico precisamente desde el primer acento y dejando las sílabas precedentes en lo que se llama anacrusis, es decir, como preludio de la elevación propia del ritmo; y lo llevan hasta la sílaba átona precedente a la tónica final del verso. El ejemplo de periodo rítmico que nos ofrece Francisco López Estrada es el siguiente:

Fabio, las esperanzas cortesan  
prisiones son do el ambicioso muere  
y donde al más astuto nacen canas.

Fáb	bio, las esperánzas corte	sanas
Pri	siones son do el ambicioso	muere
Y	donde al más astuto nacen	canas

---

<sup>94</sup> Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, tr. K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1970, pp. 24-25.

<sup>95</sup> Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, V2, tr. José Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1960 (Biblioteca románica hispánica. Manuales, 15), 3V, p. 340.

De tal modo que las sílabas previas a las negritas se hallan en anacrusis; las de enmedio representan propiamente el período rítmico y las negritas últimas son la parte final. Pero este tipo de esquemas no parece ser contundente y necesario entre los estudiosos, el mismo López Estrada señala: “La flexible constitución rítmica de los pies y la rareza de la continuidad de las mismas combinaciones hacen que la impresión rítmica que se desprenda de este recurso sea muy matizada y flexible...”<sup>96</sup> Sumemos a ello que dos poemas pueden presentar un esquema métrico idéntico, pero sus realizaciones dejan ver que el ritmo no se halla sujeto en absoluto al esquema métrico, sino que se subordina a su vez a la sonoridad y al significado.<sup>97</sup> En Rudolf Baehr leemos que en realidad sólo existen de hecho dos tipos de pies: el troqueo (óo) y el dáctilo (óoo), esto dado que todo período rítmico iniciaría propiamente en una sílaba tónica y que “en la poesía románica no es el metro la unidad básica del ritmo, como en la métrica de los antiguos, sino el verso entero”.<sup>98</sup> También Kayser señala:

Los grupos establecidos sobre el papel, en la realidad del verso están fundidos en un grupo mayor (...), es el verso mismo. Estos auténticos grupos del verso, delimitados por causas perceptibles, se llaman *kola*; la ordenación del ritmo en el verso es la ordenación de los *kola*, su formación y correspondencia.<sup>99</sup>

Un verso puede conformarse de un solo *kola*, o bien integrar en sí varios de ellos. Por lo que vemos en Kayser, los *kola* constan de uno o más pies métricos y sus límites los proporcionaría la sintaxis. Es claro que un verso de más de cinco *kola* tiende a acercarse a los dominios de la prosa, de ahí que tengamos versos como el alejandrino o de mayor cantidad silábica.<sup>100</sup> En Lausberg tenemos que un *kola* puede corresponder a un verso, o bien pueden integrarse dos o más en el mismo (lo que llama incisos de verso); se trata de una cuestión de sintaxis donde a un enunciado principal se unen otros por subordinación o coordinación.<sup>101</sup>

Las funciones que puede tener el predominio de dos o más *kola* dentro de un verso van desde la mera ornamentación, hasta la variedad rítmica (un ritmo que se aleja de la monotonía); bien es cierto, como dice Bousoño, que dicha variedad puede acelerar el ritmo o bien detenerlo según el asunto que trata y la manera como el poeta desea presentarlo.<sup>102</sup> “Es

---

<sup>96</sup> Francisco López Estrada, *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, pp. 60-61.

<sup>97</sup> Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 113.

<sup>98</sup> Baehr. *op. cit.*, p. 27.

<sup>99</sup> Kayser, *op. cit.*, p. 328.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 329.

<sup>101</sup> Lausberg, *op. cit.*, p. 166.

<sup>102</sup> Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, 7ª ed., Madrid, Gredos, 1985 (Estudios y ensayos, 7), pp. 432-433.

que los versos no viven aislados, sino en relación sucesiva: se suman e igualan o se contrastan y corrigen”.<sup>103</sup>

Las disposiciones de la rima también deben ser señaladas en el esquema métrico. La rima en las formas estróficas fijas (lira, soneto, octava real...) es determinante para la estructuración de la estrofa. Generalmente entendemos por rima la que aparece al final del verso (lo que no impide que también pueda aparecer al interior). Para nuestro caso no se revisará si la rima se halla cruzada, alternada, abrazada... pues el poema en cuestión no sigue ninguno de estos patrones. Ya Edith Negrín señalaba que Efrén se distanció de varios elementos tradicionales, entre ellos la rima.<sup>104</sup> Como tal vemos que la rima se presenta de forma irregular, como las estrofas; todo ello acorde con el subgénero de la silva.

#### 2.4.2 El ritmo

Hablar de *ritmo* en poesía nos lleva a considerarla desde su antigua parentela con la música. Es sabido que este género recibe el nombre de lírico por el acompañamiento que recibía de la lira. El ritmo es importante para el poema que nos ocupa, pues ya desde su esquema métrico nos encontramos con que, tanto para heptasílabos como para endecasílabos, no hay verso que no lleve uno de los acentos en la sexta sílaba. Y si hay algo que Hernández defendió más, frente a la nueva poesía (entiéndase aquella que se ensayaba de acuerdo a nuevas disposiciones tipográficas, la poesía en prosa o los juegos de palabras) fue el ritmo:

Desde que el hombre es hombre, los pueblos han tendido ingenuamente al ritmo. (...) Allá, cuando ha leído a un gran poeta, siempre se ha encontrado con un vívido tono. El tono puede ser caliente, frío, amargo, alegre; pero es entonado siempre; y confunde lo vivo, que no acertará a encontrar ningún ansioso de hacer nombre con lo entonado solo.<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 65.

<sup>104</sup> Negrín Muñoz, *op. cit.*, p. 16.

<sup>105</sup> Efrén Hernández, en *Obras II*, pp. 338-341.

El ritmo se detecta en la ejecución del poema. Un esquema métrico idéntico en dos poemas puede derivar en ritmos diferentes, lo cual no quita que gran parte de la explicación del ritmo se encuentra en la disposición del esquema métrico.<sup>106</sup>

Para los fines del análisis de un poema basta con saber que el ritmo se halla ligado al tiempo: “Para ser vivo y perceptible, el ritmo necesita un sustrato sensorial que transcurra en el tiempo”.<sup>107</sup> En nuestro caso dicho sustrato es el lenguaje.

Pero no basta con la presencia de dicho sustrato. La ejecución de un solo fonema de forma prolongada no producirá ritmo, de ahí que el sustrato, además, se ha de presentar de forma organizada, que se divida en partes importantes y no importantes y que estas partes tengan variedad y conserven a su vez cierta regularidad. En la antigüedad grecolatina el sustrato del verso se diferenciaba a través de sílabas largas y breves, para el español se trata de sílabas tónicas y átonas.

Kayser encuentra que más allá de los pies métricos, el ritmo se obtiene considerando todo el verso: “Los grupos establecidos sobre el papel, en la realidad del verso están fundidos en un grupo mayor (...), es el verso mismo. Estos auténticos grupos del verso, delimitados por causas perceptibles, se llaman *kola*; la ordenación del ritmo en el verso es la ordenación de los *kola*, su formación y correspondencia.”<sup>108</sup>

La presencia de dos o más *kola* dentro de un verso refuerza su variedad rítmica e inhibe la monotonía que produce un solo *kola* para cada verso. En el verso puede darse una reiteración que no se construye bajo ninguna gradación, misma que favorece un ritmo lento, atribuible a un estado de melancolía o desazón.<sup>109</sup>

Como puede verse, un *kola* es un verso o un miembro de éste; se puede detectar porque lo separan pausas perceptibles (signos de puntuación, cesuras).

La lengua por sí misma se halla organizada en esos elementos. El poema, al crearse con este sustrato lingüístico, parte ya de cierta organización. Para algunos dicho orden engendra cierto ritmo, de ahí que pueda hablarse del ritmo del habla o de la prosa. Pero, como decíamos antes, Kayser se suma a los que consideran que debería reservarse la noción de ritmo sólo para el verso. ¿Qué diferencias fundamentales encuentra Kayser entre el ritmo de la prosa y el del verso? Nos dirá que, esencialmente, se trata de la previsibilidad de los acentos tónicos o de los

---

<sup>106</sup> Kayser, *op. cit.*, p. 315.

<sup>107</sup> *Ibid*, p. 318.

<sup>108</sup> *Ibid*, p. 328.

<sup>109</sup> Carlos Bousoño, *op. cit.*, pp. 451-453.

pies que estos construyan. Existe una regularidad en su aparición. Así, en nuestro poema, la mayoría de los endecasílabos registran esta regularidad en la cuarta y sexta sílaba tónica, o en la tercera y sexta, o en la segunda y sexta; esta última es contundente, lo mismo que la marcada por necesidad, la décima. En la prosa artística dicho fenómeno aparece solo cuando se busca “agradar”, pero en modo alguno se propaga por todo el texto.<sup>110</sup>

La monotonía engendrada por la aparición constante de los esquemas rítmicos es reprochada en cierto modo tanto por Kayser como por Dámaso Alonso, y ya desde mucho tiempo antes, según puede leerse en Lausberg. Víctor Shklovski la rechaza también por juzgarla madre del automatismo.<sup>111</sup> Cabe decir que nuestro autor supo combinar endecasílabos y heptasílabos, así como alternar rimas masculinas y femeninas (sílabas finales acentuadas o no acentuadas) y, sobretodo, la gran variedad sintáctica presente a través de coordinaciones y subordinaciones, lo que le da a este poema un ritmo que no cae en la monotonía. No está de más decir que Efrén enarbola una concepción del lector bastante alejada de la perseguida por los formalistas: “La lentitud con que uno necesita ir recorriendo las líneas de lectura no es adormecimiento; por el contrario, se me presenta como una manera de dar lugar a la atención a que entre más honda.”<sup>112</sup>

### 2.4.3 La sonoridad

Otro elemento estructural afín al poema es la sonoridad. En este punto no faltan los que difieren de uno de los principios de la lingüística, según el cual en el signo lingüístico las relaciones son arbitrarias; Dámaso Alonso declara: “...para Sausurre, el signo, es decir, la vinculación entre significante y significado, es siempre arbitrario. Pues bien: para nosotros, en poesía, hay siempre una vinculación motivada entre significante y significado”.<sup>113</sup> En ninguna

---

<sup>110</sup> Kayser, *op. cit.*, pp. 321-322

<sup>111</sup> Víctor Shklovski “El arte como artificio”, en Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, tr. Ana María Nethol, México, Siglo XXI, 1978, pp. 55-70.

<sup>112</sup> Efrén Hernández, *Obras II*, p. 342.

<sup>113</sup> Dámaso Alonso, *op. cit.*, pp. 31-32.

teoría se le da tanta importancia a este hecho como en la estilística. “...es propio de la estilística interesarse precisamente por los fenómenos lingüísticos que, por la frecuencia con que aparecen, caracterizan a toda la obra”.<sup>114</sup>

Entre los elementos de la sonoridad ya hemos mencionado la rima, que en nuestro poema puede declararse asonante. A esta sùmase la aliteración, a la cual se llega mediante la recurrencia de sonidos (fonemas) en un mismo verso, en la estrofa o en el poema todo. También aparecen, y en las que se supone la conciencia del creador, las onomatopeyas: reproducir con el lenguaje un sonido del exterior. Claro está que dicha reproducción nunca es completa ni general, se circunscribe a cada lengua. Podrá darse el caso de que no sólo se trate de reproducir un sonido, sino que a su vez se busque, mediante la sonoridad de los fonemas, simbolizar una realidad exterior. Ya Platón aludía a su influjo en la formación de la lengua, al relacionar la diferencia de los sonidos de “*mikrós*” y “*makrós*” con la diferencia de sus significados: la “i” significaría lo pequeño y delimitado; la “a” lo grande y poderoso.<sup>115</sup> Según Kayser es el significado lo que apoya mucho el que se intuya cierto simbolismo a los sonidos. Como sea, lo cierto es que la estilística repara mucho en este tipo de análisis al buscar la estructura de una obra según sus elementos recurrentes. Otros autores señalan que incluso se puede derivar cierto cromatismo, como por ejemplo cuando Rimbaud atribuyó a las vocales un color respectivo. En Kayser o Dámaso Alonso no son pocas las veces que leemos: “en la primera mitad de la estrofa ondean, alternativamente, vocales claras (las palatales y la *a*) y oscuras (las velares)”.<sup>116</sup>

#### **2.4.4 Las palabras aisladas.**

En este punto se pone especial interés en la frecuencia con que aparece una categoría gramatical. La sobrepresencia de verbos puede denunciar un estilo expresionista, cargado de acciones y con un ritmo más acelerado. El lenguaje científico tiende a favorecer lo nominal

---

<sup>114</sup> Kayser, *op. cit.*, p. 134.

<sup>115</sup> *Ibid*, p. 137.

<sup>116</sup> Alonso, *op. cit.*, p. 380.

por ser menos afectivo. El artículo indefinido denota una significación diferente a la que puede aportar el definido o determinativo. El vocabulario mismo que se usa puede ayudarnos a asociar la obra con algún movimiento o doctrina poética. La posición del adjetivo ayuda a identificar la postura de la voz lírica con respecto a lo enunciado. Cualquiera de esos puntos puede presentarse como un rasgo de estilo y conducirnos hacia la actitud fundamental de la obra.<sup>117</sup>

#### 2.4.5 El significado

El otro elemento que suele estructurarse en un poema es el mismo significado. Kayser incluye en su tratado todo un capítulo para tratar los conceptos elementales del contenido. Un estudio que se limite a este sólo elemento margina necesariamente, entre otros, a los que aquí tratamos de abordar para una comprensión más amplia del fenómeno lírico. Hubo intenciones románticas de componer poemas con la pura sonoridad, arguyendo el carácter simbólico de los sonidos, pero aún en ese fonosimbolismo ondea el significado.<sup>118</sup> "...hay una cosa que podemos decir con toda certeza y que también se puede generalizar: el estrato de los significados no representa la verdadera sustancia del poema ni es el único sometido a estructuración."<sup>119</sup>

Si bien el poema lírico no posee asunto o fábula<sup>120</sup> que lo permita insertar en una tradición, sí tiene *tópicos*, tanto de la forma como del significado, o bien *motivos*, que nos permitan establecer una filiación de la obra con otras que la antecedan o le sean contemporáneas. El *motivo* es una situación típica que se repite; llena, por tanto, de significado humano. En este carácter de situación reside la capacidad de los *motivos* para aludir a un "antes" y un "después". También en la lírica se habla de *motivos*. Designanse

---

<sup>117</sup> Kayser, *op. cit.*, pp- 140-148.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 100.

como tales, por ejemplo, la corriente del río, el sepulcro, la noche, la salida del Sol, la despedida, etc. Pero para ser *motivos* realmente necesitan influir en la total configuración del poema, y al aparecer sin el carácter de absolutez se quedan en el papel de *tópicos* (elementos presentes en la tradición literaria y que ayudan a la comprensión de la obra, mas no son su punto central como sí lo puede llegar a ser un *motivo*).<sup>121</sup> En nuestro poema el *motivo* de la caída como el del *encuentro místico* (recordemos que el poema se hace *Al amante caído en desgracia*) es relevante, puesto que el autor mismo refiere su filiación con la tradición mística.<sup>122</sup> Este primer elemento nos ayuda a formarnos una idea acerca del sentido que se encierra en la obra. Kayser aborda esta parte siguiendo la tradición literaria y encuentra que no son pocos los autores que reducen sus obras a un argumento o a una idea. De tal modo que todos los demás elementos le son subsidiarios: *motivos* o *asuntos*.<sup>123</sup>

Otro elemento clave para la captación de lo objetivo contenido en un poema es la voz lírica. Esta hace el papel que en la Épica asume el narrador y en el género Dramático los actores. Aun en la poesía llamada “objetiva” se encuentra que se habla a sí misma.<sup>124</sup>

El significado es otra de las categorías de la percepción. Y su estructuración debe estar ordenada a dar fe de la actitud fundamental del poema. Recordemos lo dicho por Kayser: “Todo análisis estilístico descubre una actitud”. En el capítulo 3, después del análisis de todos los elementos seleccionados, ofreceremos la *actitud* que subyace en nuestro poema.

---

<sup>121</sup> Cfr. Kayser, *op. cit.*, pp. 77-80; 91-92.

<sup>122</sup> *Supra*, p. 7.

<sup>123</sup> Kayser, pp. 287-288.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 467.

#### 2.4.6 Construcción de la frase

Las frases se conforman siguiendo un orden que puede reconocerse dentro de la *parataxis* o la *hipotaxis*. La primera tiene que ver con la coordinación y los diferentes elementos son puestos al mismo nivel, sin estratificaciones. Es propio de la literatura popular seguir este orden. En cuanto a la *hipotaxis* o subordinación tenemos precisamente ya estratificaciones. Se han encontrado al menos dos funciones para la *hipotaxis*: capacidad del poeta para distinguir las cosas principales de las accesorias o circundantes y, por otro lado, imposición de la objetividad sobre el poeta en el momento mismo de la creación, sin que este pueda hacer otra cosa que seguirla según se le va presentando. Tanto en uno como en otro orden, debemos guardarnos de hacer inventarios de coordinaciones y subordinaciones al margen del conjunto en que se presentan, en este caso el poema completo.<sup>125</sup>

Sin duda una de las presencias que más destaca en la poesía de Efrén Hernández es la acumulación de miembros o partes de verso (y de versos mismos) que giran o parecen girar en torno a una misma referencia; un solo verso se presenta así mismo compuesto de dos o más miembros u oraciones coordinadas y subordinadas. Baste este ejemplo:

(...)  
Sin voz, sobrecoigido, traspasado,  
te viste en otro tiempo, y ahora suelto,  
vacante, a la deriva,  
viudo, vienes hablando, dando cuenta,  
monologando siempre y no descansas  
tu soliloquio urdiendo.

Quizá hubiera bastado con el primer miembro o *kola* (*Sin voz* en la primera oración y *vacante*, por ejemplo, en la segunda) para ofrecernos una imagen cabal de su pensamiento, pero se busca la *reiteración*. Dicha cuestión ha sido ya señalada, tanto en la poesía como en la prosa de Hernández. Un acercamiento en este sentido lo encontramos en un ensayo de Ana Alonzo; lo que esta autora dice con respecto a lo anterior es que la poesía de Efrén privilegia más lo musical que las imágenes.<sup>126</sup>

Su cuento más famoso, “Tachas”, ilustra esta concatenación de imágenes alrededor de una palabra. El procedimiento es el mismo en toda su prosa: traza muchas vueltas alrededor de un punto, y cada una de ellas imanta más el centro. Las imágenes son el eje del

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, pp. 187-190

<sup>126</sup> Ana Alonzo, “La poesía *Entre apagados muros*”, *op. cit.*, p. 17.

significado: lo refuerzan por acumulación en el texto, y por esta misma lo desproveen para evidenciar su “insignificancia” en el contexto.<sup>127</sup>

La acumulación, como recurso retórico, ha sido detectada desde largo tiempo atrás; pueden leerse en Henrich Lausberg referencias a Quintiliano, Cicerón o Dioniso de Halicarnaso.<sup>128</sup> Los alargamientos denuncian un tono elevado. Repetir una palabra puede ser prolijo pero, también apoya a que se construya un tono más vivo y emocional, dramático. Incluso el autor recomienda, para el estilo elevado, las sinalefas, pues hacen más largo el miembro y, por tanto, lo referido.<sup>129</sup>

Lausberg identifica una acumulación en contacto y otra a distancia. La acumulación puede presentarse en forma coordinante o subordinante. La primera:

consiste en la adición de miembros de oración coordinados semántica y sintácticamente a uno de los miembros puestos en el acto de hablar (...) El término con que se designa la acumulación coordinante es *congeries*. (...) aparece (...) en la forma de contacto y en la forma a distancia. Tanto en la forma en contacto como en la forma a distancia es realizable asindéticamente o sindéticamente.<sup>130</sup>

Se señala que la acumulación coordinante en contacto recibe el nombre de *Enumeración*:

un tipo de artificio cuya realización discursiva responde al esquema de una serie de constituyentes categorial y funcionalmente homogéneos. Tales series, cuya fórmula general se propone en (4):

(4) *Enumeración*: A1 + A2 + A3 ... + An

pueden estar formadas por toda la gama de categorías (nominales, adjetivales, verbales, adverbiales) y funciones (sujetos, predicados, complementos).<sup>131</sup>

(...)

La conexión sintáctica de los elementos integrados en una serie enumerativa pueden realizarse sintética o asindéticamente, esto es, con inserción o no de la conjunción copulativa y.<sup>132</sup>

“La acumulación a distancia (por tanto, en la forma correspondiente a la anáfora y a la epífora) es idéntica al *Isocolon*, pues también los miembros intermedios, que originan la distancia, han de corresponderse entre sí de alguna manera”.<sup>133</sup>

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, pp. 18-19.

<sup>128</sup> Lausberg, *op. cit.*, p. 133.

<sup>129</sup> Demetrio, *Sobre el estilo*, tr. José García López, Madrid, Gredos, 1996 (Biblioteca clásica, 15), pp. 90-94.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>131</sup> José Antonio Mayoral, *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994, p. 130.

<sup>132</sup> *ibid.*, 130-131.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 140.

El isocolon consiste en la yuxtaposición coordinada de dos o más miembros o incisos, mostrando los miembros (o incisos) el mismo orden en sus elementos respectivos. Los miembros a su vez pueden constituir oraciones principales o secundarias sintácticamente completas, o constar de al menos dos elementos bimembres, los cuales se integran en una oración como “paréntesis”, gracias a un elemento superior común a ambos.<sup>134</sup>

El *isocolon* viene a ser el *paralelismo*, en tanto coinciden dos o más miembros en la disposición de sus elementos gramaticales. Dicho recurso se presta para estructurar un discurso lírico que se presenta bajo versos medidos y con límites estróficos no tan extensos como en la silva.<sup>135</sup> La presencia de este recurso en el poema que estudiamos nos invita a matizar la designación de silva como membrete formal en la que podría encasillarse el mismo.

En cuanto a la acumulación subordinante la *Licencia* correspondiente es el *Epíteto*. Sobre este se nos dice que “[es] reconocido unánimemente como uno de los medios más eficaces de exornación del discurso de que dispone el poeta”.<sup>136</sup> Se reconoce como figura retórica cuyos alcances trascienden los límites de la categoría Adjetivo, abarcando

toda forma de complementación nominal, ya se aplique a nombres comunes o propios. (...) Tal complementación, por tanto, puede estar representada formalmente no sólo por Sintagmas adjetivales, sino también por Sintagmas nominales en Aposición y por Sintagmas preposicionales.<sup>137</sup>

La constante aparición de subordinaciones en nuestro poema también puede tener aquí una de sus explicaciones, aunque no obedezca tanto a la exigencia de ornato, sino a una insistencia propia de la forma interior del poema o *actitud*. El poema mismo nunca pierde un ritmo solemne. Pero las aposiciones explicatorias obedecen a la necesidad de la voz lírica de evidenciar el conocimiento que tiene del amante al que interpela.

En Kayser vemos lo cercanas que pueden ser figuras retóricas propias de la *acumulación*, ya sea la *seriación* o la misma *enumeración*. “Cuando se juntan más de dos miembros del mismo género, resulta la *seriación*. Si cada miembro conserva su independencia, se trata de *enumeración*”.<sup>138</sup>

Debemos considerar además de que lo que se intensifica en la lírica nunca es la musicalidad sola, sino que forzosamente se arrastra también al significado. Bousoño, por

---

<sup>134</sup> Lausberg, *op. cit.*, p.166.

<sup>135</sup> Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez, *Manual de literatura española III. Barroco: Introducción, prosa y poesía*, Navarra, CÉNLIT ediciones, 1980, pp. 483.484.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>137</sup> *Ibid.*, pp. 134-136.

<sup>138</sup> Kayser, *op. cit.*, p. 156.

ejemplo, nos aclara que el estribillo o las repeticiones de ciertos grupos de palabras no tienen en mismo contenido cuando aparecen por primera vez que cuando lo hacen en la segunda o tercera ocasión. Pero la *reiteración*, una *reiteración* que no se construye bajo ninguna gradación, parece favorecer un ritmo lento atribuible a un estado de melancolía o desazón.<sup>139</sup>

Lo anterior es importante dado que, al margen de poder esquematizar un texto, los recursos señalados en el nivel del significante tienen su eco en el significado. Las figuras anteriores tienden a construirse mediante el *asíndeton*: “Servímonos desta figura para decir alguna cosa con fuerza, vehemencia y celeridad, con ira, ímpetu, amplificación y grandeza”<sup>140</sup>.

En cuanto al *polisíndeton*:

... la adopción de esta forma de vinculación entre un número dado de elementos parece responder a la clara intención del emisor-poeta de conferir al conjunto de los mismos un grado máximo de cohesión y, por ende, de compacidad, como si de hecho se tratara de los distintos elementos integrantes de una unidad semántica cerrada.<sup>141</sup>

---

<sup>139</sup> Carlos Bousoño, *op. cit.*, pp. 451-453.

<sup>140</sup> Herrera, *cit. pos.* Mayoral, *op. cit.*, p. 132.

<sup>141</sup> *Loc. cit.*

### 2.4.7 Formas superiores a la frase.

La cuestión estrófica es un asunto de estructuración del discurso lírico. Su estudio colinda con el del período o el párrafo en la prosa. Para los estudiosos dicha cuestión está fuertemente ligada a la tradición greco-romana (la mayoría de las formas estróficas fijas son de ascendencia románica). Así, Kayser observa que la significación etimológica de verso es: “*versus* significa inicialmente el par de surcos, el movimiento de ida y vuelta ejecutado por el labrador al arar la tierra”.<sup>142</sup> Llevar el verso más allá de sí mismo, ya sea con el simple pareado o bien mediante el encabalgamiento de uno en otro es favorecer el movimiento, mas no estamos ya en el terreno de la estrofa, para ello se requieren otros elementos estructurales.

Reconocer los versos dentro de una unidad superior a ellos, en este caso la estrofa, se facilita porque se evidencia desde la disposición tipográfica del poema en una especie de estructura externa. Pero no basta con criterios exteriores, la estrofa además precisa de otros elementos estructurales, hablamos del esquema métrico, del ritmo, la sonoridad y el significado.<sup>143</sup>

La estrofa es el patrón que se repite a lo largo del poema, y se define por el número y tipo de verso, y por la clase y disposición de la rima. En su caracterización tradicional suele observarse que debe tener un sentido completo, pues la estrofa es la estilización del período sintáctico.<sup>144</sup>

Es decir, que tampoco la estrofa es entendible aisladamente; y es que la escritura literaria busca concebir un mundo; a diferencia del habla común y corriente pretende la unidad:

...en la literatura, que crea sus propias cosas, su mundo, son producto de la creación personal la sucesión de los hechos, su conexión, la supraordenación y subordinación, la contextura lingüística desde el principio al fin; en una palabra: toda la estructuración es producto de la creación personal.<sup>145</sup>

A esas porciones en que se distribuye el discurso, es a lo que llamamos estrofas:

...el análisis minucioso de párrafos encuentra no solo determinadas formas de ligazón de las frases, sino también construcciones que presentan unidades del discurso relativamente cerradas. Se designan estas unidades inferiores como “formas del discurso”. Tienen el poder de ligar y subordinar las diversas formas del lenguaje (y no sólo las sintácticas).<sup>146</sup>

---

<sup>142</sup> Kayser, *op. cit.*, p. 113.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>144</sup> José Domínguez Caparrós. *Métrica Española. Teoría de la literature y literature comparada*, 2ª ed., Madrid, Síntesis, 2000, p. 194.

<sup>145</sup> Kayser, *op. cit.*, pp. 203-204.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 197.

Caparrós subraya que la subordinación de la estrofa al sentido era una pauta exigida en las preceptivas tradicionales, sugiriendo que no necesariamente entra dentro de las exigencias recientes:

Es evidente que en el siglo XX existe también una tendencia contraria a las estrofas rigurosas. Poesías cuya estructura es fija de alguna manera, como el trioletto, el rondó, el rondel, la sextina, etc., se consideran actualmente como simples pasatiempos y poco modernas. Puede observarse también este cambio del gusto en la forma clara y vigorosa que ha sido la preferida en las literaturas románicas: el soneto.<sup>147</sup>

Y, sin duda, como observa Cohen, tampoco pueda decirse de la poesía actual que el verso corresponda a un miembro con sentido sintáctico completo: “La evolución del verso, como ha mostrado la estadística, siempre se ha hecho en la misma dirección: la ruptura cada vez más frecuente y cada vez más fuerte del paralelismo entre la frase fónica y la frase sintáctica”.<sup>148</sup>

Es notorio por ejemplo cuando el significado de una estrofa se encabalga en la siguiente, mediante acentuada presencia de la *anáfora* como *acumulación* a distancia que evidencia su cercano *paralelismo*. Así, en nuestro poema:

Tú, el que el sublime objeto  
conseguiste encontrar,  
conjuntamente a tiempo en que la llama  
sublime, a tu ser daba  
capacidad de ver.

Tú, el que acertaste a hallar,  
el que supiste ver.  
(...)

o cuando cada estrofa encierra un significado diferente<sup>149</sup>:

(...)  
¡Ay, esa tu alegría  
qué llantos acarrea! Y esa hermosa,  
que vio el sol en mal día,  
¡a España, ay, cuán llorosa,  
y al cetro de los godos cuán costosa!

Llamas, dolores, guerras,  
muertes, asolamientos, fieros males  
entre tus brazos cierras,  
trabajos inmortales

---

<sup>147</sup> *Ibid*, p. 216.

<sup>148</sup> Cohen, *op. cit.*, p. 104.

<sup>149</sup> El ejemplo lo tomo de Dámaso Alonso, *op. cit.*, pp. 139-140.

a ti y a tus vasallos naturales.

(...)

*(La profecía del Tajo, Fray Luis)*

Precisamente en este punto, en la ordenación de lo enunciado, encuentra Alonso una característica de la poesía clásica, contenida, frente a la barroca o desbordada<sup>150</sup> que podría ejemplificar el poema de Hernández que aquí trabajamos. Y es uno de los puntos que contribuyen a corroborar que no necesariamente la “estrofa” en la silva se determina por encerrar un significado o una imagen distinta, sino que obedece a pausas rítmicas.

---

<sup>150</sup> *Ibid*, p. 20.

**Capítulo 3. Determinación del estilo en el “Segundo ofrecimiento” de Efrén Hernández.**

Ofrezco el “Segundo ofrecimiento” transcrito en el **Apéndice 3**. Lo he enumerado en el costado izquierdo y en el derecho he colocado lo correspondiente a la rima. Considero que será de utilidad tenerlo presente, pues en lo sucesivo se hará mención al número del verso o de la estrofa y también a la rima que, como podremos ver, se llega a esparcir por todo el poema. Por otro lado también podrán corroborarse cuestiones de métrica en caso de ser necesario en el **Apéndice 4** que esquematiza esta parte del poema.

### 3.1 Métrica y ritmo.

El esquema métrico nos dice que nuestro poema se halla compuesto de una combinación de endecasílabos y heptasílabos. Las proporciones de ambos tipos de versos es casi simétrica (48 endecasílabos frente a 53 heptasílabos). Es evidente el recurso de la sinalefa en la mayoría de los versos, así en el verso 9: te vis-**teen** o-tro tiem-po, **yaho**-ra suel-to/ o en el verso 25: **túe**-res i-gual a mí, ven ha-bla-re-mos. Lo anterior solo puede confirmarse por el afán de sujeción a un metro por parte del poeta. También le permite lograr otros fines: “Por lo que toca al empleo de la sinalefa, no solo enriquece, digamos, el alma del verso, al aumentar su contenido conceptual, sino que esa ligazón da una fluencia prolongada y suave a todo el endecasílabo, más realzada precisamente cuando es necesario vencer la resistencia de una breve pausa”.<sup>151</sup> Así en Efrén tenemos versos como:

(...)

flotaste allende el número, el lenguaje

(...)

Tenemos tres sinalefas, y después de *número* se salva la pausa de la coma con una de ellas. Más atrás leemos:

A ti, el que del fiel suelo, el suelo fijo

(...)

De los dos tipos de versos que tenemos ambos respetan la sílaba tónica en sexta, como un centro sobre el cual giran siempre. De entrada diremos que los endecasílabos se prestan para contener 3 acentos y 2 los heptasílabos, regularmente. Esto puede claramente corroborarse en el esquema métrico del “Segundo ofrecimiento”.

---

<sup>151</sup> Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 77.

Atendiendo a los señalamientos teóricos expuestos en el capítulo precedente haremos un esquema de los mencionados *kola* dentro del poema. Kayser es claro cuando dice: “Estos auténticos grupos del verso delimitados por causas perceptibles”, se refiere a los límites que marca la puntuación, la sintaxis. Y es que dichos signos establecen pausas internas en el verso que son difíciles de señalar en el esquema métrico. Ya hemos visto que aun cuando el final de verso corresponda a una de las pausas marcadas, ello suele transgredirse a través del encabalgamiento.

Ahora bien, el poema que nos ocupa evidencia una regularidad detectable al esquematizarlo que quisiéramos mencionar. En casi  $\frac{3}{4}$  partes aparece el pie métrico denominado peónico primero (óooo) o posterior (oooó). En López Estrada encontramos que dicho pie (o compuesto) se encuentra ahí donde el tema de la obra (poema) alude a un movimiento (físico o espiritual) de “búsqueda anhelante”.<sup>152</sup> También otro teórico lo menciona, aunque lo ve como una irregularidad: “A veces son tres, y hasta cuatro, las sílabas que se precipitan angustiosamente hacia el acento con *tempo* acelerado; pero esta misma aceleración favorece el movimiento ascendente, anheloso, con que los versos están contruidos”.<sup>153</sup> Dicho ritmo, por lo demás, es catalogado por Aristóteles como propio del estilo elevado, y se recomienda su uso tanto al principio como al final del miembro, pues el ritmo debe elevarse desde el principio e igual en el final.<sup>154</sup> Considerando el respeto que Efrén ofrece a lo antiguo y sus preceptivas, esto último debemos tenerlo siempre presente.

En el siguiente esquema fijaremos los lugares ocupados por las sílabas marcadas o fuertes y las no marcadas que las acompañan. Indicaremos con (//) el lugar donde se halla una pausa sintáctica indicada con un punto (seguido o al final de una estrofa). Son pocas las veces pero se llega a presentar un punto y coma en el interior de una estrofa, lo marcaremos con (///) y una o dos veces en que aparecen puntos suspensivos que marcamos con (////). En el entendido que todo final de verso marca una pausa o cesura no lo señalaremos en el esquema, e indicaremos con un (-) ahí donde haya una continuación conocida como encabalgamiento abrupto y con (-) donde sea suave.

Tenemos que hacer una distinción: existen dos clases de encabalgamiento, el abrupto o entrecortado y el suave. En el abrupto, el sentido se prolonga de un verso a otro, pero se quiebra súbitamente en el segundo (...). En el suave, el sentido

---

<sup>152</sup> Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, cit. pos., López Estrada, op. cit., p. 129.

<sup>153</sup> Samuel Gilli Gaya, cit. pos., López Estrada, op. cit., pp. 129-130.

<sup>154</sup> Demetrio, op. cit., p. 42.

prolongado también de un verso a otro, sigue fluyendo ligadamente en el segundo hasta la terminación del endecasílabo.<sup>155</sup>

El poema arranca en sílaba tónica, la cual constituye un *kola* por sí misma, pues se separa del conjunto por una coma. La primera sílaba hace sinalefa con la siguiente y el verso termina, a pesar de que su sentido no se completa hasta el siguiente. Pudo tratarse de un alejandrino si no se hubiese cortado; pero el poeta ha decidido marcar una leve pausa al final de verso, leve por la presencia del encabalgamiento suave. Notamos cómo de tres encabalgamientos sólo uno es abrupto, justo aquel que separa *llama sublime* entre los versos 3 y 4. Señalaremos que, según Bousoño “la energía fonética del sonido velar jota (...) contribuye, creo, al mismo fin, pues lo enérgico implica una posible asociación con el movimiento”.<sup>156</sup> Esto lo apreciamos en los 3 primeros versos.

Tú, el que el sublime objeto	1 ó/ooóoo--
conseguiste encontrar,	ooóooó/
conjuntamente a tiempo en que la llama	oóooóooóoo-
sublime, a tu ser daba	oóo/ooóo--
capacidad de ver.	5 oooóoo//

Los dos primeros versos de la segunda estrofa nada añaden al sentido pero indican que lo dicho en la primera va a continuar. Son versos contruidos bajo la figura del *paralelismo* y de la *acumulación* que abundarán en el poema. De ese modo, la pausa que aparece entre estas estrofas es sólo aparente, pues hay una especie de encabalgamiento estrófico; se trata de una reiteración que sigue atajando un ritmo (en tanto nos detiene en las mismas imágenes conceptuales). Se empieza a insinuar la intención de demora, al repetirse, por parte del autor.

---

<sup>155</sup> Alonso, *op.cit.*, p. 71.

<sup>156</sup> Bousoño, *op. cit.*, p. 463.

Tú, el que acertaste a hallar,	ó/ooóóó/
el que supiste ver.	oooóóó//
Sin voz, sobrecogido, traspasado,	oó/oooóó/ooóó/-
te viste en otro tiempo, y ahora suelto,	oóoooóó/óóóó/--
vacante, a la deriva,	10oóó/ooóó/--
viudo, vienes hablando, dando cuenta,	óo/oooóó/ooóó/--
monologando siempre y no descansas	oooóóóó/ooóó--
tu soliloquio urdiendo.	oooóóóó//

Por primera vez nos hallamos con versos de tres *kola* (eso ocurre en dos de los cuatro endecasílabos presentes). Tenemos un encabalgamiento abrupto entre los versos 8 y 9. La presencia del grupo rítmico óooo le sigue dando cohesión al conjunto. Es de notarse que en los dos endecasílabos de tres *kola* se presenta el asíndeton en una *seriación*<sup>157</sup> que tiene todos los visos de ser ascendente en cuanto a la intensidad; sobre ello también señala Bousoño: "...se nos hace palmario que al efecto dinámico, que hemos visto originarse en el procedimiento aliterativo, colabora también (lo que es para nosotros más interesante desde una perspectiva teórica) el uso de dos adjetivos seguidos"<sup>158</sup>. Si bien es claro que dichos adjetivos apenas agregan algo nuevo al sujeto que califican: *sin voz, sobrecogido, traspasado...* podemos tomarlos como reiteración de una idea y, por tanto, alentan el dinamismo imaginativo del poema.<sup>159</sup> Lo mismo puede decirse de la serie que arranca en *y ahora...*: sólo levemente agregan matices a la significación. Ni qué decir de los últimos tres versos: aquí predominan los verbos e, igual, apenas se diferencian entre sí. Esta estrofa ilustraría a la perfección lo percibido por Ana Alonzo: la poesía de Efrén Hernández busca ser más escuchada que vista.

La tercera estrofa confirma este hecho. Está llena de pausas sintácticas. El verso 15 carece de pausas internas y por primera vez aparece un punto y coma. Puede verse que el ritmo llega a una especie de remanso.

<sup>157</sup> Tomamos como *seriación* este procedimiento dado que los miembros no conservan su independencia total, sino que están subordinados a un verbo principal que es *te viste* en la primera (verso 8) y *vienes* en la segunda (vv. 9-11). Tanto la *seriación* como la *enumeración* son figuras de la *Acumulación*, según se ha dicho en el Capítulo 2.

<sup>158</sup> Bousoño, *op. cit.*, pp. 462-463.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 451.

He aquí, yo sé quién eres,	oó/oóoóo/
mejor que a mis tristezas te conozco;	15oóoóoóoóoóo///
tú eres igual a mí, ven, hablaremos.	oóoóoó/o/oóoó//

Las estrofas cuarta y quinta siguen ilustrando la inclinación al sosiego. Estas, como la 1 y 2, se encabalgan. Sintácticamente los versos 18 y 19 con 20 y 21 ilustran un perfecto *paralelismo*. Los tres últimos versos son la repetición de la estrofa tercera, en una especie de estribillo con una idéntica función rítmica: evitar la precipitación.

A ti vengo buscándote.	oóoóoóo//
De noche, cuando hablo	oóo/oóoóo--
a solas, como un tonto, a ti te hablo.	oóo/oóoóo/oóoó//
De día, cuando callo	20 oóo/oóoóo--
en medio de la charla, como un tonto,	oóoóoóo/oóoóo--
a ti te echo de menos.	oóoóoóo//
He aquí, yo sé quién eres,	oó/oóoóo/--
mejor que a mis tristezas te conozco;	oóoóoóoóoóo///
tú eres igual a mí, ven hablaremos.	25 oóoóoóo/óoóoóo//

La estrofa siguiente (sexta) carece de encabalgamientos obligados; se repite el verso primero del estribillo; la séptima precipita el ritmo a intervalos, pues aparecen dos pausas remarcadas: una al final del verso 32 con un punto y coma y otra al final del verso 35 con (por primera vez) puntos suspensivos. También destaca la presencia del polisíndeton que apoya la plasticidad aunque el ritmo continúa suave, sin estridencias. El final de la estrofa recurre a cuatro heptasílabos que en vez de precipitarse se enroscan en sí por la presencia de comas, encabalgamientos suaves y por una insistencia en la sonoridad (*amor* se repite y tiene marcada relación con *voz*):

A ti vengo buscándote,	oóoóoóo/
únicamente a ti, sólo al devuelto,	oóoóoóo/óoóoóo/
que fuiste admitido,	oóoóoóo/
y ahora eres desterrado.	oóoóoóo//
A ti, el que del fiel suelo, el suelo fijo	30 oo/oóoóo/oóoóo--
y de seguridad y de firmeza,	oóoóoóoóoóo/-
saliste, y ahora clamas;	oóo/oóoóo///
un suelo te improvisas sustituto,	oóoóoóoóoóo/
y el piso en que hoy se paran	oóoóoóo--

tus pies, sólo es palabras...	35 oó/oooóo////
al que sentiste amor,	oooóoó/--
amor, y no quedaste	oó/oooóo--
para siempre sin voz,	oooóoó/
a ti te ando buscando.	oóoooóo//

La repetición anafórica del *kola* “A ti” viene dándole continuidad a un ritmo que tanto se precipita, como se demora. En la estrofa octava vuelve a encontrar terreno para agilizarse; es una estrofa de nueve versos, siete de los cuales son endecasílabos. El primero tiene tres *kola* y, aunque no vemos encabalgamientos obligados, ciertamente el ritmo no se detiene hasta el final de la estrofa. Existen ciertas pausas (las comas al final y al interior del verso) que sujetan el ritmo, detienen un tanto la lectura. Son estos *kola* reiterativos que provocan un remanso: vemos el *kola* /fallecías/ entre comas; en el verso 45 el ritmo se detiene tanto por una coma como por el final de verso; lo mismo ocurre en el verso 46 para que en el último verso se concluya con un solo *kola* fluido, sin pausas:

A ti, el que sin moverte, fallecías,	40 oó/oooóo/ooóo/
arrebatado allá a donde el espectro,	oooóoóoooóo/
por existir real,	oooóoó/
con existencia y límite sin límites,	oooóoóoooóo/
esencia y vida era y existencia,	oóoooóo/ooóo/
y no suceso sin verdad, de estos	45 oooóoooó/oo--
que fueron y no son, cuando no fueron	oóoooó/oooóo--
nada más ilusión,	oooóoó/
sensación nada más de no haber sido.	oooóoóoooóo//

Como en anteriores cruces de estrofas nos vemos con que un *kola* se repite y señala (o anticipa) un movimiento rítmico similar al precedente. Si bien el último verso daba a través del ritmo cierta sensación de conclusión, dicho *kola* reiterativo lo vuelve a disparar. Tampoco dejan de aparecer dos o más *kola* en un verso, aunque con un sentido distinto, señalando una gradación que no vemos con claridad si es ascendente (aunque el objetivo es abrazar toda esa región donde se ha hallado *el sublime objeto*. Nótese cómo la gradación es asindética, dando a entender que el lenguaje no logra el objetivo propuesto) o descendente (esta está marcada por el polisíndeton, corresponde al terreno de la caída).

A ti, el que desasido,	oó/oooóo/--
sobrepasaste el vértigo, el desmayo,	50 oooóooóo/oóo/
flotaste allende el número, el lenguaje,	oóoooóo/oóo/
la hora, la distancia,	oóo/oóo/
y al compás recaíste del aliento,	oooóoooóo/
al gotear constante	oooóoóo
y al péndulo del pulso.	55 oóoooóo//

La estrofa décima continúa el movimiento rítmico: lo aviva y lo ataja. El verso 57 que concluye con un punto y coma presenta por primera y única vez una variación en los intervalos entre las tónicas, se trata de un verso yámbico o trocaico (según se vea) perfecto. Dentro de su teoría sobre lo sublime, “Longino” desaprueba este pie métrico por considerarlo precipitado y como roto “No hay nada que disminuya tanto los pasajes sublimes como un ritmo de las palabras roto y precipitado, como por ejemplo, los pirriquios, troqueos y dicoreos, acaban en un perfecto ritmo de danza”.<sup>160</sup> Vemos cómo se ha precipitado un poco el ritmo sólo para atajarlo, alentarlo casi de inmediato. Los dos últimos versos son, en realidad, un solo *kola*; los versos 59 y 61 muestran similitud completa en su esquema métrico. Si en anteriores estrofas el ritmo alcanzaba plenitud, su descanso, en el último verso, en esta toma los 4 últimos:

A ti, el que retornaste a la existencia	oó/oooóoooóo--
de cielo sí tangible, sí, tangible;	oóoóoóo/ó/oóo///
mas de luceros vanos, fugitivos,	oooóoóo/oóo/
que a la vista se escapan de los ojos,	oooóoooóo/
así como se escapa la moneda	60 oóoooóoooóo--
que entre sueños tuvimos en las manos.	oooóoooóo//

Esta estrofa décima se engancha con la precedente a través de sus dos primeros versos, el primero de los cuales arrastra el *kola* anafórico *A ti*. Luego viene una inversión en el ritmo que retomará su cauce original en la estrofa siguiente:

<sup>160</sup> “Longino”, *Sobre lo sublime*, tr. José García López, Madrid, Gredos, 1996 (Biblioteca clásica, 15), p. 210.

A ti, porque saliste	oó/oooóo--
del recinto sin cinto,	ooóooóo/
del corazón sin centro,	oooóooó/
del centro sin orillas.	65 oóooóo//

A la calma que introducen los cuatro últimos versos sigue una estrofa de cuatro heptasílabos que claramente rompen con el ritmo de sus cuatro endecasílabos precedentes. Salvo el *kola* anafórico, cada verso tiene un solo *kola* y las pausas si bien perceptibles, se confunden con el final de verso. Pero el ritmo no se sale del cauce que viene siguiendo: a continuación vemos desaparecer el *kola* anafórico e inicia la estrofa un endecasílabo de un solo *kola* (la estrofa se presenta como conclusiva). Los versos 68 y 69 dejan ver hasta cuatro sílabas átonas en los intervalos; los heptasílabos 71 y 72 se precipitan un poco para descansar en los dos últimos endecasílabos claramente encabalgados y sin pausas internas.

Y a la luz caminante de los días,	ooóooóooóo/--
tus ojos reincidiendo,	oóooóoó/
clamas lo que perdiste,	óooóooó/
buscas y nada hallas,	óooóooó/
si algo vuelves a ver, no lo conoces,	70 ooóooó/oooóo/
y acordado de ti,	ooóooó/
sólo ves el vacío,	ooóooóo/
la muerte en el lugar ya inanimado	oóooóooóo--
de la vida viviente que olvidaste.	ooóooóooóo//

La sensación de finitud que nos producen estos finales de estrofa es rota de inmediato. Vemos aparecer nuevamente el *kola* que venía hilando las estrofas, impone una pausa en el endecasílabo como para recordar que aún no termina; la estrofa está llena de pausas internas: cuatro en seis versos. Los tres endecasílabos tienen por lo menos dos *kola*. Se puede decir que esta estrofa 12 continúa el remanso rítmico con que concluyó la precedente. El hecho es significativo, porque es en estas estrofas donde se hace hincapié en la desolación y angustia del amante. Apenas si hay una alusión al estado de gracia dejado atrás en *la vida viviente que olvidaste*.

A ti, porque sin ancla ni asidero,	75 oó/ooooóoooo/
ya eres de nuevo aguja,	ooooóóo/
y ves, con inquietud, tu leve sombra,	oó/ooooó/ooooó/--
sin remedio rodar, del meridiano,	ooooóó/ooooó/--
sobre los cruentos números.	ooooóóoo//

La “estrofa” 13 no difiere rítmicamente tampoco, inicia con el *kola* anafórico y el primer verso tiene tres *kola*. Si bien hay una enumeración entre el verso 80 y 81, esta no va más allá del verso 82, donde una pausa y una conjunción la detienen:

A ti, porque impedido, sin consuelo,	80 oó/ooooó/ooóo/--
te doblas de impotencia,	ooooóóo/
y sientes, como un pez entre las horas,	oó/ooooóoooo/--
que se te va tu río.	ooooóóo//

En la estrofa 14 se inicia con un endecasílabo de un *kola*, no hay pausas internas pero no podemos decir que el ritmo se precipite. El verso 87 es un *kola* de una palabra de siete sílabas y en tres versos aparecen adverbios terminados en *–mente*.

Y cada atardecer te es solamente,	ooooóooooóo/--
solamente un viajero muy amado,	85 oooooóooooóo/--
que se pierde a lo lejos,	ooooóóo/
irrecobramente.	ooooóooo//

A ti, el que preguntas,	oó/ooooóo/
requieres y demandas	ooooóóo--
a tu voz de sonido,	90 oooooóo/
la armonía que escuchaste, del silencio	ooooóóo/ooóo--
que todo lo aclaraba enmudeciendo	ooooóooooóo
-el cual, aunque al oído,	-oó/ooooóo/--
como la sombra al ojo, se escondía,	ooooóóo/ooóo/--
su especie no era sombra,	95 oooooóo/
ni su nombre era muerte,	ooooóóo/
sino sonoridad ensimismada...-	ooooóooooóo///-

Es la penúltima estrofa. El *kola* rítmico de cinco tiempos sigue prevaleciendo (óooo); todo intento de desbordamiento encuentra su contención: los versos 91 y 92 se encabalgan suavemente, pero una pausa al final del primero inhibe su perfección. Luego

aparece un guión haciendo de pausa aun antes de iniciar el verso; los versos (94 y 93) son pausados, y los tres últimos que quieren ganar en agilidad se topan con una pausa de puntos suspensivos... más el guión de cierre.

El poeta lleva la pausa hasta el inicio de lo que viene a ser la última estrofa, la inicia con puntos suspensivos; a un heptasílabo de dos *kola* le sigue un endecasílabo fluido, seguro; el último es de tres *kola*, pausado. Después de la pausa final de la estrofa precedente y de la inicial de esta, el cierre sigue ese tono.

...He aquí, yo sé quién eres,	//ó/óóóó/
mejor que a mis tristezas te conozco,	óóóóóóóóó/
tú eres igual a mí,	100 oóóóó/
tú sí me escucharás, ven, hablaremos.	óóóóó/ó/óóóó//

### 3.2 La sonoridad

Como puede verse, en el poema predomina la rima asonante, por ello he utilizado los siguientes caracteres para señalarla: tilde previa a la letra (´J) o encima de ella (Á) indica asonancia. Cuando aparezca la letra, sola, habrá consonancia. La tilde pospuesta a la letra indicará que pertenece a una nueva ronda (a´) y si tiene asonancia se marcará a su vez con la tilde antepuesta o sobrepuesta (´c´). Esta parte podrá seguirse con más detalle en el **Apéndice 3**, donde transcribimos el poema completo con sus rimas finales.

En una primera lecturas nos parecía que la rima era un elemento no buscado por Efrén en este poema y que llegaba a darse como por accidente; pero bien visto constatamos que ésta recorre todo el poema.

En la primera estrofa tenemos ya una rima asonantada en los versos 3 y 4, sumemos a ello que la estrofa termina en palabra acentuada, lo que apoya la vibración de fin de verso y, sin duda, refuerza la pausa que viene después (dicha resonancia también se sirve de la vibrante múltiple /r/ que hallamos entre el final de la primera y el inicio de la segunda estrofa<sup>161</sup>). El *kola* anafórico *Tú* encadena la estrofa 2 con la primera, y claramente nos hallamos con que los dos primeros versos de la segunda riman de forma consonante con el segundo y quinto de la primera.

1Tú, el que el sublime objeto	a
conseguiste encontrar,	b
conjuntamente a tiempo en que la llama	C
sublime, a tu ser daba	c
5capacidad de ver.	d
Tú, el que acertaste a hallar,	b
el que supiste ver.	d
Sin voz, sobrecogido, traspasado,	E
te viste en otro tiempo, y ahora suelto,	Á
10vacante, a la deriva,	f
viudo, vienes hablando, dando cuenta,	G
monologando siempre, y no descansas	´C
tu soliloquio urdiendo.	h

---

<sup>161</sup> Dámaso Alonso nos dice que toda *r* en presencia de consonante logra prolongar el sonido de su vocal más próxima, en este caso no hay consonante, lo que implica que lo que se busca es la resonancia por sí misma. También señala la participación de este fonema en las construcciones oscuras y violentas. *Cfr.* Alonso, *op. cit.*, pp. 328-330.

Mencionamos a su vez, que después del verso 8 el ritmo tendía a precipitarse, y nos hallamos con escasez de rima, salvo las asonantes de los versos 9 y 13; igual vemos que el fonema /v/ es recurrente desde el final de la primera “estrofa” hasta mediados del verso 11 de la segunda, en ese lapso en que vemos aparecer enumeraciones para caracterizar tanto el estado del encuentro como de la pérdida. Entre el mismo verso 11 y el 12 vemos aparecer la similicadencia *-ando* en tres ocasiones. Dicha reiteración en lo fónico apoya la insistencia en el significado que veremos posteriormente. Justo en el verso 8, donde hemos señalado la aceleración rítmica, nos topamos en cinco veces con el fonema /s/ lo que refuerza esta idea de fluidez del ritmo<sup>162</sup>, que se apoya con la aliteración del fonema vocálico /a/ que aparece hasta en cinco veces en el verso 6 y que Dámaso Alonso ve como una vocal clara, diáfana<sup>163</sup>; lo mismo ocurre en el verso 9 con el fonema /t/ que aparece las mismas veces que /s/ y que Bousoño cataloga como favorecedor del movimiento<sup>164</sup>. Cabe resaltar la recurrencia del fonema /u/, ya desde la primera “estrofa” y continuando en la segunda (sobre esta vocal velar leemos su presencia en situaciones oscuras<sup>165</sup>) haciendo eco al *kola* anafórico *tú* y la recurrencia en que las tónicas caen sobre la vocal /i/, considerada una vocal clarísima, más si es acentuada.<sup>166</sup>

La tercera estrofa se aleja de la rima final en sus versos 14 y 15 y se liga al sus anteriores en su último verso con una rima asonante. Las tónicas caen con preferencia en la vocal /e/, aparecen con recurrencia fonemas velares del tipo /k/, /j/ /g/.

He aquí, yo sé quién eres,	i
15mejor que a mis tristezas te conozco;	J
tú eres igual a mí, ven, hablaremos.	Á

<sup>162</sup> También sobre el particular nos da una idea Alonso. Al explicar el verso de Garcilaso: *En el silencio sólo se escuchaba/ un susurro de abejas que sonaba*. La idea de *silencio* se refuerza bien por la preponderancia de la *s*. No nos resulta casual que en este verso se aluda, a su vez, al silencio. Alonso, *op. cit.*, p. 79.

<sup>163</sup> *Ibid*, p. 61.

<sup>164</sup> “La aliteración de las dentales sordas (...) imita, en efecto, la reiterativa insistencia en un movimiento que el cuerpo en cuestión se dice que realiza”. En este caso parece ser un movimiento ensimismado, pues alude al verso inmediato anterior que en nada se refiere al movimiento. *Cfr.* Bousoño, *op. cit.*, p. 462.

<sup>165</sup> “Y esta sílaba *tur* con su vocal profunda (...); por eso se repite la misma vocal oscura (ú)...” *Cfr.*, Alonso, *op. cit.*, pp. 328-329.

<sup>166</sup> Refiere Kayser: “la sorprendente rima, completamente nueva, en *i* larga, lo inunda todo con su claridad...”, p. 207.

La siguiente estrofa se ligará con sus predecesoras con rima asonante, consistente en la misma palabra y cuya cercanía oculta un tanto que se trata de dos sujetos los interpelados; el verbo *vengo* del primer verso hace eco con el *ven* de la anterior estrofa y el poeta en solo tres versos repite en dos lo que va a ser el *kola* anafórico de varias de las siguientes estrofas: *A ti*. Las tónicas muestran preferencia por la vocal /o/ más abierta que la /e/ de la estrofa anterior.

A ti vengo buscándote.	k
De noche, cuando hablo	e
a solas, como un tonto, a ti te hablo.	É

Ya hemos señalado, en cuanto al ritmo, el engarce que se realiza entre el inicio de la siguiente estrofa y el final de la anterior, esto se ve reflejado también en la sonoridad. Se trata de una estrofa llena de asonancias. Pero el poeta no solo repite palabras, hará lo suyo también con un grupo de hasta tres versos, que se incrustan al final en una especie de estribillo. El estribillo es reiteración de algo, y a menudo no significa lo mismo cuando recién aparece que cuando se le repite<sup>167</sup>: en este caso, en la segunda aparición, ya hemos notado la semejanza de la voz lírica con aquél a quien interpela. Destaca que el poeta haga rimar *tonto* con *conozco*.

20De día, cuando callo	e
en medio de la charla, como un tonto,	`J
a ti te echo de menos.	a
He aquí, yo sé quién eres,	i
mejor que a mis tristezas te conozco;	J
25tú eres igual a mí, ven, hablaremos.	Á

Con este estribillo llegamos a una especie de remanso rítmico. El poema retorna atrás, pues el verso primero de la siguiente estrofa es la repetición del verso 17 (para ser más claros es el *kola* anafórico que sustenta casi todo el poema). El segundo verso hace asonancia con la rima del primer verso de poema. Cuatro veces cae la tónica sobre la vocal /i/. No hay rimas nuevas en esta estrofa.

---

<sup>167</sup> Bousño, *op. cit.*, pp. 587-591.

A ti vengo buscándote,	k
Únicamente a ti, sólo al devuelto,	Á
que fuiste admitido,	l
y ahora eres desterrado.	e

La siguiente estrofa nos sorprende en su arranque por la aliteración del fonema /l/, seis veces en el verso 30 (con igual correspondencia de la vocal /e/) y después en menor medida sigue apareciendo hasta el verso 35. Ese mismo verso rima en asonancia con el penúltimo de la estrofa precedente. Nuevamente el poema gana en liquidez. El fonema /s/ también es recurrente en casi toda la estrofa dotándola de una especie de zumbido. Solamente en dos ocasiones aparece un fonema velar: /j/ al inicio y /k/ al final. Como tal solo hay dos rimas finales nuevas: corresponden a las palabras *sustituto* y *voz*, aunque esta última ya tuvo su aparición más arriba. También destaca que *voz* rime en asonancia con *amor* y que por estar a final de verso ganen especial resonancia.

30A ti, el que del fiel suelo, el suelo fijo	ˈL
y de seguridad y de firmeza,	ˈG
saliste, y ahora clamas;	c
un suelo te improvisas sustituto,	M
y el piso en que hoy se paran	c
35tus pies, sólo es palabras...	c
al que sentiste amor,	n
amor, y no quedaste	o
para siempre sin voz,	n
a ti te ando buscando.	e

A continuación vemos una estrofa que presenta cuatro rimas finales nuevas y tres que hacen asonancia con la primera en aparecer en el poema. Entre los versos 41 y 43 vemos aparecer la vibrante múltiple /r/ generando una sonoridad más estridente, pero que rápido se suaviza con la proliferación de /s/ y /l/ en el siguiente verso. La /s/ aparece hasta seis veces en el verso 7, también la nasal /n/ aparece seis veces en este mismo verso; ambas cierran esta estrofa que continúa en cierto modo con ese zumbido de la /s/, con prevalencia de tónicas en /i/ y en /e/. Se recurre también a la similitud en *existencia* y *esencia*, repetición de la misma palabra en un verso: *fuieron*.

40A ti, el que sin moverte, fallecías,	P
arrebatado allá a donde el espectro,	Á
por existir real,	q
con existencia y límite sin límites,	R
esencia y vida era, y existencia,	S
45y no suceso sin verdad, de estos	Á
que fueron y no son, cuando no fueron	Á
nada más ilusión,	n
sensación nada más de no haber sido.	L

*A ti* aparece por cuarta vez como inicio de estrofa, el verso 49 rima en consonancia con el último de la anterior estrofa, incluso hace *similicadencia*, lo que en cierto modo permite que la ejecución o lectura del poema borre la aparente pausa entre las estrofas. No está tan presente pero la /s/ domina los dos versos iniciales para ceder luego ante los fonemas nasales /n/ y /m/, la lateral líquida /l/ y la labiodental sorda /t/; vemos aparecer fonemas velares en el interior de la estrofa.

A ti, el que desasido,	l
50sobrepasaste el vértigo, el desmayo,	É
flotaste allende el número, el lenguaje,	Ó
la hora, la distancia,	t
y al compás recaíste del aliento,	Á
al gotear constante	o
55y al péndulo del pulso.	u

Ahora nos hallamos con proliferación de la labio dental sorda /t/, al *A ti* anafórico le sigue una vibrante múltiple; de inmediato surgen las /s/ y /l/ que diluyen la densidad de las primeras consonantes. Como de costumbre se recurre a fonemas velares en el interior de la estrofa, suavizando siempre en el último verso. Si bien los dos primeros versos aparecen con rimas finales novedosas, estas se pueden rastrear en el interior de anteriores estrofas.

A ti, el que retornaste a la existencia	S
de cielo sí tangible, sí, tangible;	V
mas de luceros vanos, fugitivos,	L
que a la vista se escapan de los ojos,	J
60así como se escapa la moneda	G
que entre sueños tuvimos en las manos.	É

Viene una estrofa breve. El zumbido se concentra: no hay verso que no tenga por lo menos un fonema /s/; todos los versos tiene eco en algún otro que ha pasado. Se repiten palabras y finales de palabra. La presencia de tónicas en /i/ le da especial claridad al conjunto.

A ti, porque saliste	´v
del recinto sin cinto,	´l
del corazón sin centro,	á
65del centro sin orillas.	´f

Continúa una estrofa que se deshace del anafórico *A ti*, con marcadas rimas internas como la precedente: *clamas/llamas*, *ver/ves*, *acordado/inanimado*; los versos 70, 72 y 74 de este conjunto muestran preferencia por la labial oclusiva sonora /b/; aparecen solo dos rimas finales nuevas (una de ellas salvará parte del anafórico *A ti*). En cuatro finales de verso la tónica cae sobre la vocal /i/

Y a la luz caminante de los días,	P
tus ojos reincidiendo,	á
clamas lo que perdiste,	´v
buscas y nada hallas,	´c
70si algo vuelves a ver, no lo conoces,	W
y acordado de ti,	x
sólo ves el vacío,	´l
la muerte en el lugar ya inanimado	E
de la vida viviente que olvidaste.	O

Regresa el *A ti*, que hace eco con el verso 71 de la anterior estrofa, la tónica se presenta con preferencia sobre la vocal /u/, esto no lo veíamos desde las primeras dos estrofas, y la situación es también oscura, incierta. La labiodental sorda /d/ aparece 4 veces en el cuarto verso, acompañándose de la vibrante múltiple que le da especial resonancia a la primera mitad del verso.

75A ti, porque sin ancla ni asidero,	Á
ya eres de nuevo aguja,	y
y ves, con inquietud, tu leve sombra,	Z
sin remedio rodar, del meridiano,	É
sobre los cruentos números.	a´

En la primera de las siguientes estrofas (versos 80-87), vemos alternar las tónicas entre las vocales /e/ e /i/, el *A ti* sigue apoyando esta insistencia del sonido en /i/, la /s/ se escucha en todos los versos y aparece hasta cinco veces en el verso 3; la fluidez de esta estrofa como en la anterior suele concluir con sonidos ásperos como la vibrante múltiple.

En la segunda estrofa se hace ligero eco con el verso final de la estrofa precedente con el fonema /i/ en su inicio. Vemos una mayor frecuencia la vibrante múltiple /r/ que aparece en tres de los cuatro versos y la /l/ sigue dotando de soltura al poema. Las tónicas caen sobre la /e/ casi en totalidad. Destaca que dos versos concluyan en *-mente* y la aparición de las velares /j/ y /k/ en los tres últimos versos.

80 A ti, porque impedido, sin consuelo,	Á
te doblas de impotencia,	s
y sientes, como un pez entre las horas,	'Z
que se te va tu río.	'l

Y cada atardecer te es solamente,	B'
85solamente un viajero muy amado,	É
que se pierde a lo lejos,	á
irrecobramente.	b'

La penúltima estrofa vuelve con el *A ti* y con la vibrante múltiple en sus primeros versos, haciendo eco de las anteriores. Vuelve el sonido de la /s/ que en el último verso aparece hasta cuatro veces. Tenemos una rima consonante entre *oído* y *sonido* y una asonante entre *silencio* y *enmudeciendo*. La última estrofa repite el estribillo que apareció en la estrofa 3. Como decíamos, el estribillo o sus semejantes van cobrando significación según va avanzando el poema. Las tónicas nuevamente resaltan la vocal /i/ y el fonema /s/ destaca en los dos endecasílabos. Las velares /k/, /j/, /g/ también hacen contrapunto al mencionado fonema /s/ y a las nasales. El último verso rima en asonancia con el primero.

A ti, el que preguntas,  
requieres y demandas  
90a tu voz de sonido,  
la armonía que escuchaste, del silencio  
que todo lo aclaraba enmudeciendo  
-el cual, aunque al oído,  
como la sombra al ojo, se escondía,  
95su especie no era sombra,  
ni su nombre era muerte,  
sino sonoridad ensimismada...-

'y  
'c  
'l  
C'  
Á  
'l  
'P  
z  
'b'  
'C

...He aquí, yo sé quién eres,  
mejor que a mis tristezas te conozco,  
100tú eres igual a mí,  
tú sí me escucharás, ven, hablaremos.

i  
J  
x  
Á

### 3.3 Tipos de palabras.

Un análisis de las formas lingüísticas en nuestro poema nos lleva a considerar, de entrada, el uso del artículo determinativo casi de forma absoluta. Podemos leer: *el sublime.../ la llama.../ mis tristezas.../ el devuelto... / el suelo.../ el piso.../ estos que fueron.../ el espectro.../ el desmayo.../ el péndulo.../ la existencia.../ la vista.../ la muerte.../ las horas.../ la armonía...* Por excepción encontramos: *un tonto.../ un suelo.../ un viajero*. La presencia de dicho artículo colabora a delinear la plasticidad de lo dicho en el poema en contra de la difuminación que pudiera provocar su ausencia.<sup>168</sup>

Trabaja en este sentido también la presencia del adjetivo pospuesto o especificativo<sup>169</sup>; lo encontramos en “*llama sublime*” (versos 3 y 4); los dos primeros versos de la estrofa segunda pueden reducirse a adjetivos pospuestos:

Tú, el que acertaste a hallar = *atinado*  
el que supiste ver = *atinado*

Luego sobreviene una serie de adjetivos que podemos considerar antepuestos<sup>170</sup>, todos ellos en el verso 8: *Sin voz, sobre cogido, traspasado*. Se trata del resumen del encuentro ocurrido en el poema previo y que el poeta desea resaltar, a través de ese recurso, del interpelado.

Continúa con *...ahora suelto, vacante, a la deriva, viudo* vienes hablando. En cuanto al ritmo habíamos dicho que en esta parte del poema sobreviene una concentración, y ello se explica por el carácter acumulativo de imágenes<sup>171</sup> que tienen ambas series: en la primera el máximo de unión con lo “otro”, en la segunda el máximo de apartamiento. En ambas priva el asíndeton, lo que deja entrever cierta imposibilidad del lenguaje por expresar a cabalidad lo vivido. (Bousoño ve, en estas reiteraciones de adjetivos que parecen referirse a lo mismo una inclinación a alentar el ritmo y encuentra el motivo en cierta melancolía del tema que se trata.<sup>172</sup>)

---

<sup>168</sup>Uno de los procedimientos difuminadores consiste en la omisión del artículo [...] Con el artículo, el yo se convierte en una de esas cosas conocidas a las que se llama templo, es ya clasificable y tiene forma consistente. *Cfr.*, Kayser, *op. cit.*, pp. 414 y 422.

<sup>169</sup> Alonso, *op. cit.*, p. 297.

<sup>170</sup> Sobre estos nos dice Alonso: “De manera que a la asociación adjetivo-sustantivo la podemos llamar sintagma analítico [...] En el sintagma analítico se extrae del sustantivo una cualidad inherente a él, para realzarla por medio del adjetivo. *Cfr.* Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 303.

<sup>171</sup> *Cfr.* Carlos Bousoño, *op. cit.*, p. 438.

<sup>172</sup> *Ibid.*, pp. 451-452.

Enseguida vienen adjetivos pospuestos o especificativos: *a solas*, *como un tonto* del verso 19 y el *como un tonto* del 21. Entre los versos 31 y 32 tenemos: *el suelo fijo* y de *seguridad* (seguro) y de *firmeza* (firme) como otra *acumulación* de adjetivos especificativos. En el verso 44 tenemos “existencia y límite *sin límites*”; en el 54 “gotear *constante*”; en los versos 57 y 58 “cielo sí *tangible*”, “luceros *vanos, fugitivos*”; la estrofa 11 podemos considerarla cargada de adjetivos especificativos aunque predominen los sustantivos: “recinto *sin cinto*”/ “corazón *sin centro*”/ “centro *sin orillas*”. Inmediatamente la estrofa siguiente inicia con “luz *caminante*” y vemos en el final “lugar *ya inanimado*”/ “vida *viviente*”.

La estrofa 13 parece tener inclinación al adjetivo antepuesto o sintagma analítico que menciona Alonso, vemos: “tu *leve* sombra”/ “*cruentos* números”. En la estrofa siguiente el “*porque impedido*”/ “*sin consuelo*” pueden tomarse como adjetivos pospuestos al *A ti*. Ya en la penúltima estrofa leemos “voz *de sonido*”, y “sonoridad *ensimismada*” con el que prácticamente cierra el poema.

La preponderancia de alguna categoría gramatical o forma lingüística en nuestro poema podría señalarnos el camino de su sentido, pero no ocurre sino a intervalos. En el caso del sustantivo lo hallamos muy presente en el inicio: *Tú, objeto, tiempo, llama, ser, capacidad*. Contra dos situaciones verbales, seis sustantivos. La estrofa dos se alarga pero no en presencia de sustantivos: *voz, tiempo, viudo, soliloquio* apenas destacan en los ocho versos que la conforman. La tercer estrofa es breve: tenemos *Yo, tristezas, tú*. La cuarta apenas tiene *noche* y *tonto*. La quinta, de seis versos, sólo añade *día* a la lista de sustantivos, los demás los repite. La siguiente es parca en sustantivos, salvo la sustantivación del adjetivo *devuelto* (al devuelto). Viene una estrofa de diez versos, apenas tenemos: *suelo, piso, pies, palabras, voz, amor*. La octava aporta: *espectro, existencia, límites, esencia, vida, suceso, ilusión, sensación*, en solo 9 versos; salvo un verso, todos los demás contienen por lo menos un sustantivo (predominantemente abstractos), y claramente vemos que el poema empieza a objetivar el mundo que encuentra el amante ya en su retorno.

En la estrofa nueve vemos por vez primera una condensación de sustantivos: desde el verso 50 hasta el 55 tenemos: *vértigo, desmayo, número, lenguaje, hora, distancia, compás, aliento, gotear* (se sustantiva un infinitivo), *péndulo, pulso*; en seis versos 11 sustantivos. La estrofa siguiente (10) continúa la tendencia: tenemos

*existencia, cielo, luceros, la vista, ojos, moneda, sueños, manos*. Esta última estrofa también sigue con la tendencia a ser más “objetiva”. Dentro del desarrollo del acontecimiento lírico corresponde a una etapa en que el interpelado debió “retornar” a la vida dejando su estado contemplativo. No es causalidad que venga una estrofa con predominancia casi absoluta de sustantivos, si bien algunos adoptan la función de adjetivos especificativos: *recinto, cinto, corazón, centro, orillas*. A esta estrofa de cuatro versos le sigue una de nueve, donde destacan: *luz, días, ojos, algo, vacío, muerte, vida*; novedosos solo *vacío, muerte, algo*. En la estrofa 13 nos hallamos con *ancla, asidero, aguja, sombra, meridiano, números*. Imágenes relacionadas con la navegación. La 14, de sólo cuatro versos, aporta *pez, horas, río*. Luego se suman *atardecer y viajero* en una estrofa corta y con predilección a los circunstanciales de modo. La penúltima estrofa curiosamente vuelve a condensarse en sustantivos. Tenemos: *voz, armonía, silencio, oído, sombra, ojo, especie, nombre, muerte, sonoridad*. Son novedosos los relacionados con la audición.

En el caso del verbo tenemos una mayor presencia con respecto a las referidas formas lingüísticas, y sus apariciones son recurrentes a lo largo del poema. El poema arranca con el recuerdo de una acción: *conseguiste encontrar/ a tu ser daba*. En la segunda estrofa se continúa con dicha rememoración: *acertaste/supiste/te viste*; en este verbo concluye el movimiento y se inicia el propio de nuestro poema: *vienes hablando/dando/urdiendo*, son verbos muy dinámicos expresivamente. En esta estrofa se abandona una acción e inicia otra. La tercera arroja verbos relacionados al conocer: *sé/eres/conozco/ven/hablaremos*: cinco verbos en los tres versos. La cuarta igual se demora en las acciones: *vengo buscándote/hablo* (dos veces); en la quinta se añaden las acciones *callo/echo* a las ya referidas en la estrofa tercera. La sexta nuevamente despliega esa acción en movimiento que el poema arrastra desde el “Primer ofrecimiento” (poema previo): *fuiste admitido/eres desterrado*. La siguiente estrofa insiste en la imagen: *saliste/clamas, improvisas/paran/es, sentiste/quedaste/ando buscando*. En la octava estrofa las acciones son las mismas con otros verbos: *fallecías/era/son/fueron/haber sido*; para una estrofa de nueve versos son pocos verbos, en realidad sobresalen los sustantivos. Vienen unos verbos perfectivos: *sobrepasaste/flotaste/recaíste*. Notamos el movimiento ondulatorio de sube y baja en el acontecimiento que refiere el poema.

En la estrofa once siguen las acciones de movimiento con *retornaste/ escapan/ escapa/ tuvimos*. Luego una con un solo verbo: *saliste*, que en realidad es elíptico en los demás versos. En la estrofa trece de nueve versos tenemos: *reincidiendo/ clamas/ buscas/ hallas/ vuelves a ver/ no lo conoces/ acordado (acordándote)/ ves/ olvidaste*; nueve verbos, se puede decir que es una de las que más concentran dicha categoría y que mayor alusión a un tiempo presente realiza. La siguiente apenas tiene: *eres/ ves/ rodar*, en cinco versos. En la quince nos hallamos a te *doblas/ sientes/ se te va*. Viene otra estrofa breve donde vemos: *te es/ se pierde*; la penúltima inicia con varios verbos: *preguntas/ requieres/ demandas* en sus dos primeros versos y en los ocho restantes tenemos: *escuchaste/ aclaraba/ se escondía/ era*. Para la estrofa última tenemos los ya referidos en el principio: *sé/eres/conozco/eres/escucharás/hablaremos*, donde solo se incluye como novedad *escucharás*.

### 3.4 El Significado.

#### 3.4.1 Sentido literal.

En el “Segundo ofrecimiento” aparece una nota aclaratoria: *Se hace al amante que ha caído/ en desgracia*. Tenemos una voz lírica que le recuerda al interpelado (el amante) su estado de dicha cuando encontró un *sublime objeto*. A ese estado de dicha le ha sobrevenido una desgracia, pues el afortunado ha abandonado el lugar privilegiado. No se nos dice el tiempo que ha pasado entre esos dos estados. Esto lo leemos en las primeras dos estrofas.

Es clara la relación que este “Ofrecimiento” guarda con el primero, que *Se hace al amante que ha conocido el fin de sus trabajos*. Digamos que a los ofrecimientos se les antepone la nota aclaratoria, una nota que restringe la oferta a un tipo de persona debidamente caracterizada. Sobre este punto invitamos a los lectores a seguir el Apéndice 2, que trata de dar una idea general del poemario *Entre apagados muros*, del cual es parte el “Segundo ofrecimiento”.

La tercer estrofa deja en claro que la voz lírica ha pasado justamente por lo mismo. Es tal la insistencia en este punto que los versos que la consagran llegan a ocupar el papel de estribillo, apareciendo por lo menos tres veces a lo largo del poema:

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

Para la cuarta y quinta estrofas la voz lírica enfatiza que anda buscando a este amante como único capaz de comprenderla. Esta voz lírica también tiene características como la del amante caído en desgracia: calla cuando debiera hablar y habla cuando debiera callar, según el sentido común. Ella no embona en el conjunto de la sociedad.

En la sexta estrofa se enfatiza que precisamente se viene buscando a este amante por haber sido admitido y luego desterrado. En la siguiente se nos dice que el amante *salió...* del estado de dicha o plenitud. Las consecuencias se enumeran: clama por volver, se inventa un nuevo suelo, pero ya no es tan seguro como el abandonado. El amante se caracteriza por ser capaz de amar y no quedarse para siempre sin voz.

En la octava estrofa la voz lírica sigue enalteciendo la obra del amante, puesto que no sólo no quedó *sin voz* ante el amor, sino que dejó un lugar donde todo *existe realmente* y no es sólo *ilusión* o *sensación*. Y esa postura va a mantenerse durante todas las estrofas restantes. En la novena se le reconoce haber sobrepasado el vértigo, el desmayo; avanzar más allá de los límites humanos como el lenguaje o el número y, sin embargo, saber reconocer el vaivén de su pulso cardíaco, su naturaleza terrena. La siguiente lamenta, a la vez que celebra, el que el amante haya regresado a una existencia asediada por la mentira y la ilusión, por más que se presente como una existencia más real y coherente.

La estrofa 11, compuesta de 4 heptasílabos, vemos que nuevamente la voz lírica dice que el amante *salió*, como si dicho acto hubiera estado dentro de su albedrío. Y salió de un lugar impreciso: *corazón sin centro, centro sin orillas*.

Para la estrofa 12 se nos sigue diciendo la situación actual del amante caído en desgracia. No encuentra lo que perdió, incluso cuando quiere recordarse a sí mismo solo ve el vacío. Hay un cambio estrófico pero el sentido sigue siendo el mismo: el amante es como un barco a la deriva, sin brújula; siente la angustia al verse a sí mismo como un ser medido por los números. En la estrofa 14 se dice que es tal el estado del amante que se dobla de impotencia. La 15 no es la excepción. Podemos constatar que de la estrofa 12 a la 15, el tema es la angustia ante el transcurrir del tiempo (algo que se había superado al alcanzar el *sublime objeto*).

Un elemento nuevo se agrega en la estrofa 16: al lado de la angustia que vive el amante, y que describe la voz lírica, se halla un deseo por volver a encontrar la paz encontrada en el silencio. No es en el lenguaje donde puede hallarse la paz, sino en su opuesto, en el silencio. La voz lírica no le recrimina al amante que busque, que exija la paz a través del lenguaje; no le recrimina que haya salido de su estado de plenitud. Esta actitud de no desaprobación de una realidad en apariencia engañosa, absurda, es lo que distingue la obra de Efrén Hernández frente a una literatura de sello pesimista.

El poema cierra con el estribillo donde la voz lírica se reconoce igual al amante caído en desgracia. A ese estribillo sólo se añade un verso: *tú sí me escucharás, ven, hablaremos*.

### 3.4.2 Análisis estilístico del significado.

El análisis del significado que haremos aquí se circunscribe al “Segundo ofrecimiento”. Nos queda claro que este poema participa del significado general de *Entre apagados muros* pero, como dice Octavio Paz: una de las características del poema extenso es que las partes pueden ser leídas de forma independiente, aunque su sentido cabal sólo se halle en la contemplación del todo. Una necesidad de límite es la que nos obliga a proceder como queda dicho. Por lo demás es este uno de los puntos que más se han abordado en cuanto a la obra lírica de Efrén.

El contenido que porta el “Segundo ofrecimiento” se circunscribe a la intimidad del individuo: sólo para él existe un sublime objeto o una llama sublime. Igualmente, sólo él es capaz de dar razón de lo que implica hablar o callar como un tonto. Sentirse traspasado, sin voz; andar vacante, a la deriva. Decir que se conoce a alguien mejor que a las propias tristezas y que ese alguien es igual a uno. El suelo fijo y de seguridad que se abandona así como el suelo de palabras que se improvisa como fallido remedio se circunscriben igual al individuo. Retornar a una existencia que es solo ilusión por más que se pueda tocar el cielo o salir de un corazón sin centro o de un centro sin orillas o flotar más allá de los números o del lenguaje o caer al péndulo del pulso o exigir del sonido la armonía escuchada del silencio, todo nos lleva a mundos interiores, difícilmente verificables en la realidad exterior. En este punto podemos decir que el poeta nos invita a nuestra interioridad para una mejor captación de lo enunciado en su poema.

Lo referido en un poema pareciera que tiende a desvincularse de la lógica: “Si se ha dicho que la lírica no conoce los hechos objetivos que se realizan en el tiempo, esto no significa, naturalmente, que cada poema no se desarrolle progresivamente ni se estructure del mismo modo.”<sup>173</sup> Ya desde la aparición de la sinestesia “silencio ardiente” se nos lanza en una dirección que escapa a la lógica lineal. Y es claro que el vocabulario del poema es de tendencia más metafórica: *Sublime objeto, llama sublime, supiste ver, traspasado, sin voz, suelto, vacante, monologando...* por citar algunos de los términos con que se construye. Todo lo anterior es lo que respalda las conclusiones que definen a Efrén como poeta místico.

---

<sup>173</sup> Kayser, *op. cit.*, p. 208.

Una de las principales características de la poesía mística (y en sí de toda su doctrina) es una conciencia de la unidad, así como es una propensión a la paradoja, al oxímoron (lenguaje que rehúye la lógica lineal).<sup>174</sup> La idea de la unidad en la mística cristiana se relaciona con Dios, mientras que en la secular, tomando ejemplos ya más avanzados, puede referirse a una reconciliación entre la conciencia y la subconciencia. En el caso del “Segundo ofrecimiento”, de la *harmonía* a la duda y la angustia.

Como puede verse estamos ante un vocabulario propio de la mística, por lo que podemos decir que todos son *tópicos* e, incluso, intentar abordar todo el poema bajo el *motivo* de la caída (que determina el *antes* y el *después* de este poema), tan presente en una tradición que Efrén decía seguir como una de las mayores en la historia literaria.

Desde el título del poema sabemos que estamos frente a un ofrecimiento, una dedicatoria. El destinatario es el amante caído en desgracia. Notamos que entre la primera y la segunda estrofa ya se nos presentan los detalles físicos y espirituales que presenta el amante tanto en el lugar del que cae como en el que ahora lo sostiene. Ya aquí tenemos los dos núcleos verbales que representan ambas acciones: *te viste* en otro tiempo y *ahora... vienes*. Y estos movimientos se reiterarán a lo largo del poema:

(...)

que fuiste admitido,  
y ahora eres desterrado.

(...)

saliste, y ahora clamas

(...)

A ti, el que sin moverte, fallecías,

(...)

(...)

y al compás recaíste del aliento,  
al gotear constante  
y al péndulo del pulso.

(...)

A ti, el que preguntas,  
requieres y demandas

---

<sup>174</sup> Afhit Hernández Villalba, “Misticismo y poesía: elementos retóricos que conforman la estética mística”, en <http://ojs.colsan.edu.mx/ojs/index.php/COLSAN/article/view/495/0> (9 de octubre del 2016), p. 12.

a tu voz de sonido,  
la armonía que escuchaste, del silencio  
(...)

Hay dos objetividades enunciadas en el poema claramente contradictorias: suelo firme/suelo de palabras; flotar allende el número/caer al péndulo del puso; existencia real/ilusión; silencio/voz de sonido. La desgracia del amante, *su caída*, consiste en haber salido de los estados puestos al principio de todos los pares; su dicha, ya pasada, verse desterrado de los mismos. Todo lo anterior nosotros lo vemos aparecer gracias a la voz lírica, y es gracias a ella como encontraremos la actitud que se toma frente a lo enunciado. Y lo principal y más importante que resalta de lo dicho por la voz lírica sobre este amante caído en desgracia es que éste *salió* por una especie de *olvido*. La idea de la caída por el olvido es también plotiniana, cuestión que podemos leer en el Apéndice 1, p. 2.

En el poema no se hace alusión a Dios, ni al tópico de la unión entre amante y amado, por lo que la relación no se reduce a la mística cristiana y, en especial, a la del Siglo de Oro español. El epígrafe triple con que inicia *Entre apagados muros*, dicho sea de paso, nos invita a ver los poemas del libro como manifestaciones de una tradición más larga: al menos desde el *Libro de Job* hasta *El Quijote*; desde lo religioso hasta el mundo ya secular de Cervantes: “Mide mi corazón la noche” del *Libro de Job*; “¿No habéis podido velar conmigo una hora?” de los *Evangelios* y “Sancho, ¿duermes?” de *El Quijote*.

Si bien no se ha requerido demasiado esfuerzo para encontrar la tradición lírica con que dialoga este poema y que ofrecemos en el Apéndice 1, dicha “facilidad” nos mueve a señalar que en modo alguno se busca profetizar o sugerir un contenido por venir, es decir, sin lugar en la tradición. En esta parte nuestro autor es coherente con su postura artística que defendió frente a los *ismos* que proclamaban un nuevo mundo y, por tanto, nuevas verdades.

Esta tradición se remontaría a Plotino.<sup>175</sup> En el poema “Hondo, incomunicado...”, que pertenece también a *Entre apagados muros*, se lee:

---

<sup>175</sup> Plotino habría establecido “un monismo radical que sostiene que el primer principio es lo Uno, y que lo Uno es idéntico a lo Bueno; de modo que en su pensamiento la unidad absoluta funciona a la vez como fuente y supremo modo de toda existencia y como el lugar y el criterio de todo valor.” Para Él la

[...]

pero en tu centro duras,  
tienes un eje fijo en que no cambias.<sup>176</sup>

Lo que resalta a la vista es la determinación con que la voz lírica asume conocer al interpelado, y esa postura resulta de haber estado ella misma en ese estado de salida o caída. Y es tal el alcance del *motivo* de la caída que incluso la voz lírica es alcanzada por su condicionamiento: De noche, cuando hablo/ a solas, como un tonto, a ti te hablo. La presencia de paradojas lingüístico-lógicas en la sintaxis de nuestro poema parece salvarse porque quien lo enuncia es una voz lírica ya experimentada, que coloca las distintas realidades sin caer en confusión. Aunque vemos aparecer el adverbio *conjuntamente* para evidenciar que dos cosas ocurren de forma simultánea. Ya mencionamos el *silencio ardiente*, y debemos sumar *recinto sin cinto, corazón sin centro, sonoridad ensimismada*. Todos estas construcciones corresponden a lo experimentado en el estado de plenitud, previo a la caída. Nuestro poema se inserta en la tradición mística, pero como puede verse, son escasas las referencias al estado de encuentro comparadas con las de la caída.

Para redondear el sentido de nuestro poema, hemos recurrido a las ideas sobre el tema que tenía nuestro autor. Gran parte de lo referido aparece en los artículos periodísticos que se conservan de Efrén. Como vemos, se apostrofa a un amante que encontró lo que buscaba: *tú, el que el sublime objeto/conseguiste encontrar*; pero dicho encuentro se perdió, al parecer por olvido: ... *la muerte en el lugar ya inanimado/ de la vida viviente que olvidaste*. Esto último pone al interpelado nuevamente en situación de búsqueda: ... *clamas lo que perdiste/buscas y nada hallas*... Buscar es desear algo, y el deseo es “la forma de la expresión de la miseria”.<sup>177</sup> Esta conclusión la hallamos en su modelo San Juan: “Y por eso justamente, como perros, siempre andan hambreado,

---

multiplicidad de las apariencias deviene de una serie de “hipóstasis” o etapas que surgen de lo Uno que, rebosante de sí (y sin diferenciarse de sí) creo lo múltiple. A través de una serie de emanaciones lo Uno crearía las categorías fijas de la mente (tomado esto de Platón), posteriormente daría pie a las almas individuales y, en lo distante, daría pie a la materia. Dada la distancia de esta última con respecto a lo Uno se vuelve terreno propicio para la aparición del mal. Según Plotino el mal no es una consecuencia positiva de la creación (como parecen entender los gnósticos y maniqueos), sino que es una consecuencia de la distancia que guarda la materia con respecto a lo Uno. Cfr. Abrams, *op. cit.*, pp. 148-149.

<sup>176</sup> La relación ha sido señalada en la tesis doctoral de Benjamín Barajas: “...el Uno es la potencia de todos: si él no existe –dice– nada existiría. Cfr. Benjamín Barajas, *Los ocho poetas mexicanos...*, *op. cit.*, p. 192.

<sup>177</sup> Efrén Hernández, *Obras II*, p. 349.

porque las meajas más sirven de avivar el apetito que de satisfacer el hambre”.<sup>178</sup> Pero desear algo es síntoma de que ese algo ya se halla en nosotros: “No puede ser que el hombre se vea ineluctablemente constreñido a aspirar a una cosa y que ésta le sea de todo punto inalcanzable. ¿De dónde podría venirle el afán si aquello por que se afana no estuviera ya en él?”<sup>179</sup> Esto último también está presente en nuestro poema, pues el amante encuentra el sublime objeto conjuntamente cuando una llama sublime lo ilumina desde dentro.

Si bien vemos la angustia por parte del amante al verse desterrado del lugar del encuentro, también es cierto que son dos las veces en que se nos dice que él *salió*...; y así, cuando dice: ... *un suelo te improvisas sustituto/ y el piso en que hoy se paran/ tus pies, sólo es palabras*... ¿quién pensaría que precisamente dicha improvisación es una apuesta inocente y osada?

Quien no cierra los ojos, es muy cierto, se ensombrece; el mutismo es su verbo, y la humildad, su ciencia; pero el que se adormece, el que se hurta al vencimiento y al espanto, el que cede a las quiméricas suplicasiones de su propio anhelar, se instala en un dichoso duermevela; de sus aéreos sueños hace cátedra, sobre humos se apoya su costado, *y el piso en que se paran sus pies es de palabras*.

A mayor inteligencia corresponde más asombro, no menor misterio.<sup>180</sup>

Tanto el que “no cierra los ojos” como el que “cede a las quiméricas suplicasiones de su propio anhelar” son hombres de mundo. Ambos han escalado las penitencias necesarias para alcanzar la armonía, pero no se quedan ahí. El primero regresa al mundo y, educado por la experiencia, se hace humilde y silencioso; el segundo, en cambio, parece no aprender: “volviendo la espalda a las significaciones”, y consciente de lo que le espera se instala en un suelo “que sólo es palabras”:

El yo, volviendo la espalda a las significaciones, cerrándose a ellas, no se ve ya sino a sí mismo. Todo otro se le desaparece. Entonces se siente sin base y como rodeado tan sólo de vacío y, con reacción de pánico, se hace ególatra, soberbio, desconfiado, tímido, etc.<sup>181</sup>

---

<sup>178</sup> San Juan de la Cruz, *Subida del Monte Carmelo*, 6ª ed., México, Porrúa, 1998 (Sepan cuántos..., 228), p. 15.

<sup>179</sup> Efrén Hernández, *Obras II*, pp.459-450.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 465.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 469.

Suelo que por lo demás se identifica con las condiciones del tiempo que le tocó vivir al poeta:

Lo puramente clásico está del todo bien nada más para épocas de paz, material, sensitiva e intelectual, establecida. Pero en las que, como acontece con la nuestra, los pisos que pisamos tienen más de vientos combativos, o aguas en convulsión, que de apacibles llanos; preciso es derivar, navegar tomar parte en los procesos de la reacomodación y la aventura.<sup>182</sup>

Y ¿qué olvidó este amante venido a menos?: ... *la armonía que escuchaste, del silencio*. Y armonía es: ... “orden, la afinidad, la relación, el ajuste. Armonía y concierto son una misma cosa. Y armonía e inarmonía se oponen, como mundo e inmundos...”<sup>183</sup>

El coincidir de la voz poética con el interpelado se asemeja al coincidir del interpelado con la realidad. “Pensar es convertirse en, tomar la forma de lo que se piensa. Por eso es por lo que al poner nuestra atención en sólo las cosas transitorias, nos sobrecoge la angustia de lo desapareciente.”<sup>184</sup> En este punto también se constata la cercanía de Efrén con Rilke, recordemos que uno de los fines que se propuso dicho poeta fue enaltecer hacia lo eterno lo que se nos presenta como transitorio:

El hombre estaba llamado a transfigurar el malogrado mundo de la creación en algo angélico y, con ello, a perfeccionarlo. Por eso era preciso que hubiera seres humanos y con ellos el inmenso sufrimiento. Rilke comenzó a aquiescer a la existencia con todo lo que tenía de terrible, le pareció llena de sentido y digna de amor.<sup>185</sup>

Sobre la afinidad que sentía Efrén por este poeta ya hemos mencionado su distinción de la poesía según dos grandes autores: Kafka por un lado y Rilke por otra. Ahora bien, nuestro análisis del significado del “Segundo ofrecimiento” aporta algo no dicho en tesis previas: su poesía no busca evadir la realidad, sino retratarla.

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 428.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 350.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 468.

<sup>185</sup> Walter Falk. *Impresionismo y expresionismo. Dolor y transformación en Rilke, Kafka y Trakl*, tr. Mario Bueno Hesmerle, Madrid, Guadarrama, 1963, p. 86.

### 3.5 La construcción de la frase

Ya en el capítulo anterior adelantamos las cuestiones de la *hipotaxis* y la *parataxis* como modelos en los que se relacionan las frases. En este sentido, no está de más constatar el conocimiento de nuestro poeta de los valores expresivos de ciertas construcciones:

Los moldes de la poesía de Manuel Ponce bien podrían compararse con la esfera. Sus producciones son formales, simétricas, medidas, acabadas. Las estrofas que elige preponderantemente son las más acabadamente regulares; no sólo están medidas las líneas; las estrofas también llevan compás. Su lenguaje es lacónico, sus pensamientos claros, hilvanados, completos, sucedentes, con sentido...<sup>186</sup>

El poema que nos ocupa inicia su enunciación con el vocativo *Tú*, después del cual se introduce una subordinación a modo de una aposición explicatoria: la nota es para el *amante* a quien se ofrece el *Segundo ofrecimiento*. Se deja ver ya la paradoja semántica: el amante *ha caído en desgracia* y, a su vez, *encontró el sublime objeto*. Termina con una subordinada introducida por el adverbio *conjuntamente*; esta puede reducirse a un complemento circunstancial de tiempo que expresa simultaneidad: *conjuntamente al tiempo en que la llama sublime a tu ser daba capacidad de ver*. Aparece aquí una de las figuras propias de la ordenación hipotáctica: el *anacoluto*. La voz lírica nos informa del *sublime objeto* y de repente estamos con la *llama sublime*. Si bien es cierto que ambas objetividades son identificables como sinónimas, la construcción se aleja de uno para concentrarse en otro.<sup>187</sup> Y del *Tú* con que arranca el poema sólo recibimos caracterizaciones, aposiciones; la oración está en suspenso.

En la segunda estrofa vuelve el vocativo *Tú* al inicio y varias aposiciones explicatorias: dos marcadas por la construcción *el que + verbo*: *Tú, el que acertaste a hallar, el que supiste ver.* [...] Se trata de proposiciones subordinadas a una principal donde el núcleo del predicado caería en *te viste*. Puede decirse que dichas aposiciones podrían reducirse a adjetivos, así: *el que acertaste a hallar* = el atinado. Pero ahí no termina el alcance de esta oración y/o estrofa: en realidad estamos ante una de las partes de una oración coordinada englobante: a *Tú te viste* se uniría y *ahora vienes hablando y/o dando cuenta*. De esta segunda oración se suman, por yuxtaposición, ocho

<sup>186</sup> Efrén Hernández, *Obras II*, p. 428.

<sup>187</sup> Kayser, *op. cit.*, p. 190. Son tres, al menos, las situaciones en que se presenta esta distracción de la voz lírica: en la “estrofa” 8 se olvida del *A ti*, y se concentra en el *espectro/ por existir real/ con existencia y límite...* Y en la penúltima “estrofa” se recurre incluso a poner entre guiones unos versos relativos al silencio cuando se hablaba de un *tú*.

caracterizaciones del modo como viene hablando: *viudo, vacante, a la deriva, tu soliloquio urdiendo...* Se trata del mismo verbo: (*vienes hablando*) *viudo/ (vienes hablando)* a la deriva/ (*vienes hablando*) y no descansas, etc. La estrofa toda ilustra la paradoja: el que en otro tiempo se vio *sin voz* ahora *viene hablando*. Pero la estrofa no da señal de contradicción, no vemos ninguna conjunción adversativa: las cláusulas se unen por *y*. Es en esta segunda estrofa donde la indefinición de lo enunciado se aclara: ese *Tú* se vio en un tiempo de un determinado modo y ahora viene actuando de otro. Aquí están ya, en resumen, los dos movimientos que se desarrollarán en el poema: logro y pérdida.

Como puede verse la partícula que subordina mayoritariamente es *el que*, siendo dicha subordinación relativa. Tal construcción tiene el verbo en el modo subjuntivo. Para Kayser dicho modo expone la perspectiva del que habla<sup>188</sup> y sin duda representa un punto de apoyo para señalar la identificación entre la voz lírica con aquel a quien interpela (el amante). Son siete las estrofas que se ordenan con esta construcción. Después estaría la partícula *porque*.

La tercera estrofa inicia con otro vocativo: *He aquí*, que nos habla de cierta conclusión. Las dos primeras estrofas ya dijeron todo de forma sintética sobre el “amante”. La voz lírica se identifica con el sujeto destinatario del ofrecimiento: *tú eres igual a mí*. En sólo tres versos cinco oraciones. En el reconocimiento del otro el poeta no hace estratificaciones, no parece confundirse.

Le sigue otra estrofa de tres versos: es una oración simple: *A ti vengo buscándote* más una subordinada adverbial o circunstancial de modo y tiempo: *De noche a ti te hablo/ cuando hablo a solas...* Podría decirse que lo que se dice en la estrofa precedente (estrictamente en la segunda oración de la coordinación) del amante: *viudo, vacante, a la deriva...* aplica (y se lo aplica) para la voz lírica: pues ésta *a solas, como un tonto, de noche* suele hablar. E igualmente tenemos presencia de subordinación. El *A ti*, junto con la construcción *el que* y *porque* van a determinar, de forma anafórica, la construcción toda de este poema.

El sentido se encabalga con la siguiente estrofa, que marca su distancia con la precedente porque si de noche el poeta habla, de día calla; se trata de una subordinada: *De día te echo de menos/ cuando callo...* Es una construcción paralelística y ejemplar del carácter paradójico de lo que el poema viene construyendo; los tiempos y modos

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 182.

habituales se ven trastocados: él habla de noche y a solas, y calla cuando está entre la gente a pleno día. A esta estrofa se une la tercera como si hiciera las veces de un estribillo. Esta tercera estrofa volverá a aparecer al final del poema. La forma externa del poema parece obedecer al ritmo, puesto que las estrofas no encierran un sentido completo y hasta ahora tienden a encabalgarse y repetirse.

La sexta estrofa se engloba en una oración subordinada: la principal es *A ti vengo buscándote* y la subordinada entra con el relativo *que*: *que fuiste admitido y ahora eres desterrado*. Como lo siguiente (estrofa 7) será una insistencia o reiteración de la vivencia que tuvo el amante, es preciso decir que toda esta “estrofa” es una construcción paralelística de:

(...)  
Sin voz, sobrecogido, traspasado,  
*te viste en otro tiempo*, y ahora suelto,  
vacante a la deriva,  
viudo, *vienes hablando*  
(...)

No es el paralelismo nítido en los términos de:

(...)  
De noche, cuando hablo  
a solas, como un tonto, a ti te hablo.  
  
De día, cuando callo  
en medio de la charla, como un tonto,  
(...)

Pero lo es en los movimientos que describe.

El *paralelismo* entra dentro de las construcciones de la acumulación.<sup>189</sup> Vuelve a aparecer *A ti* al inicio de estrofa. Nótese la claridad con que se ejecutan los mismos movimientos anímicos en los versos que se presentan. Por lo demás, la estrofa ya no sólo evoca una sola vez la vivencia, sino que la duplica:

A ti, el que del fiel suelo, el suelo fijo  
y de seguridad y de firmeza,  
*saliste*, y ahora *clamas*;  
(...)  
al que *sentiste* amor,

---

<sup>189</sup> Kayser, *op. cit.*, p. 156. “La ordenación clara e igual de partes de la frase o de frases enteras se llama *paralelismo*.”

amor, y no *quedaste*  
para siempre sin voz  
A ti te ando buscando.

Las subordinadas distancian tanto el sujeto del verbo principal que el poeta ve necesario repetirlo: son 8 versos lo que quedan en medio. Cada subordinada se presenta en sí como una oración coordinada: 2 copulativas y una adversativa: *saliste y ahora clamas/ un piso te improvisas (pero) y sólo es palabras/ sentiste amor y no quedaste*. En la estrofa que analizamos vemos aparecer la *seriación*<sup>190</sup> en los miembros (*kola*) de verso:

...el que del fiel suelo, el suelo fijo  
y de seguridad y de firmeza

(...)

Son miembros que pierden su independencia y, por tanto, no resultan enumerativos, sino que constituyen una *seriación* asindética-sindética: es claro que los miembros tienen rasgos de sinonimia, es sin duda uno de los momentos en que se comprueba la búsqueda de la musicalidad allende la mera referencialidad y la intención de concentrar la atención en dicho punto y de trasponer a lo enunciado el efecto de la pasión; por otro lado, no se puede decir que la *acumulación* de miembros desemboque en un *clímax*, al grado que el miembro *de firmeza* resumiera a todos los anteriores, sino que están al mismo nivel. Lo mismo puede decirse de estos versos de la penúltima “estrofa”:

A ti, el que preguntas,  
requieres y demandas  
a tu voz de sonido...

(...)

A partir de la novena estrofa y hasta el final del poema *A ti* aparecerá solo como inicio de estrofa, sin el verbo, que quedará elíptico ya para siempre. Estamos hablando que de las diez estrofas restantes cuatro presentan el inicio *A ti, el que* y tres *A ti, porque...* lo que nos permite decir que se trata de una oración principal (con verbo principal elíptico) y todo el resto son subordinadas adjetivas o aposiciones explicativas. Como ejemplo pueden leerse los versos de la estrofa 9:

A ti, el que sin moverte, *fallecías*,  
arrebatado allá a donde el espectro,  
por existir real,

---

<sup>190</sup> Cuando se juntan más de dos miembros del mismo género, resulta la *seriación*. *Loc. cit.*

con existencia y límite sin límites,  
esencia y vida era y existencia,  
y no suceso sin verdad, de estos  
que fueron y no son, cuando no fueron  
nada más ilusión,  
sensación nada más de no haber sido.

La oración principal es *A ti* [te ando buscando] e inmediatamente se introduce la subordinada sustantiva: *el que...* Notamos que la misma subordinada se vuelve proposición principal de tres subordinadas: *el espectro... esencia y vida era; de estos [sucesos] que fueron y no son; cuando no fueron...* Ya se hizo mención antes de la presencia del *anacoluto* en esta estrofa. Es interesante ver cómo, a través del *anacoluto*, la construcción paralelística tiende a desaparecer y el poema gana en cuanto a la objetividad que crea, de lo contrario el poema sería muy esquemático.

La estrofa 10 es menos prolífica en engarzamientos sintácticos: leemos sólo la principal (que se repite anafóricamente con verbo elíptico) y una subordinada con dos núcleos verbales en coordinación copulativa:

*A ti* [te ando buscando], *el que... sobrepasaste y recaíste.*

A partir de la estrofa 12 veremos añadirse a la oración principal (*A ti...*) proposiciones subordinadas adverbiales causales, mismas que introduce el nexo *porque...*:

*A ti* [te ando buscando], *porque* saliste  
del recinto sin cinto,  
(...)

En esta y la estrofa que le sigue el poeta da las razones por las que busca al amante y por tanto, deja de moverse dentro del movimiento paralelístico del entrar y salir. Señalemos que en cuanto al significado no se ofrece gran aporte, pues ya leíamos en la estrofa 8 lo siguiente:

*A ti, el que* del fiel suelo, el suelo fijo  
y de seguridad y de firmeza,  
saliste, y ahora **clamas**;  
(...)  
*A ti* te ando buscando.

Nos saltamos a la estrofa final (18), vemos que repite esa especie de estribillo por tercera vez:

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

El único cambio es el añadido *tú sí me escucharás*. Si bien es cierto que la objetividad creada en el poema se ha ido llenando de caracterizaciones al grado de que este estribillo final ya no nos refiere a lo mismo que en la estrofa tres cuando recién apareció en el poema.

### 3.6 Formas superiores a la frase.

Ya por último tenemos lo correspondiente a las formas superiores a la frase, y que en este trabajo se enfoca en las estrofas que integran el poema. La silva, con todo y su antiestrofismo, solía concebir porciones del discurso homogéneas, incluso dichas estrofas pueden determinarse por un tipo de verso, por la sonoridad. Las grandes porciones de las *Soledades* gongorinas o las de *Muerte sin fin* de Gorostiza, evidencian esta parte. Haciendo el comparativo, encontramos que la estrofa más larga de *Entre apagados muros* consta de 26 versos, mientras que *Muerte sin fin* arranca con una de 56 versos; para nuestro poema las estrofas más largas apenas alcanzan los 10 versos. En el “Segundo ofrecimiento” nos hallamos con que también se pueden distribuir las estrofas según un determinado efecto dramático o rítmico. Por un lado tenemos sí, porciones que resultan redondas:

Tú el que acertaste a hallar,  
el que supiste ver.  
Sin voz, sobrecogido, traspasado,  
te viste en otro tiempo, y ahora suelto,  
vacante a la deriva,  
viudo, vienes hablando, dando cuenta,  
monologando siempre y no descansas  
tu soliloquio urdiendo.

Y en otras nos vemos con truncamientos. El mayor ejemplo sea sin duda el paralelismo:

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

De día, cuando callo  
en medio de la charla, como un tonto,  
a ti te echo de menos.  
He aquí, yo sé quién eres,  
mejor que a mis tristezas te conozco;  
tú eres igual a mí, ven hablaremos.

El añadido que hace las veces de un estribillo rompe con la probable lógica de distribución según la cual a cada situación le correspondería una porción independiente. Aunque lo cierto es que el estribillo va ganando en profundidad a medida que avanza el poema; pero dicha profundidad no es en cuanto a nuevas referencias tangibles, sino

emotivas, puesto que entre los intervalos no se integran nuevas imágenes con presencia en el mundo exterior, sino que hay acumulaciones de estrofas que repiten un mismo movimiento emotivo.

Otro elemento a destacar son las pausas que genera un cambio estrófico en apariencia innecesario, como el citado anteriormente. Sin duda que colaboran a detener la lectura y a dar una relevancia dramática a lo así separado.

En la parte que primero salta a la vista del lector se ofrece Efrén bastante irregular. Es de admirarse que precisamente aquí no siguiera con el rigor que se detecta en la métrica o en los tipos de palabras o en los sonetos que llegó a escribir. Todo ello nos desautoriza a ver en este poema un fruto de la improvisación. Lo que se detecta son reiteraciones de dos mismos movimientos: lo que ocurre en el interior de las estrofas también se encuentra en todo el poema: es el sentimiento del ascenso y plenitud y el que le sigue una vez que se sale de dicho estado.

Ya hemos mencionado el carácter anticlásico de la silva, según Dámaso Alonso; la carencia de límites propia de un ser apasionado difícilmente se ajusta a un molde preestablecido, delimitado. Y, no son pocos los que recomiendan esta forma poética para que la emoción reluzca: “La brevedad es más enérgica y autoritaria, mientras que el hablar extensamente es propio de la petición y la súplica”.<sup>191</sup> Y ya hemos hecho referencia a la conciencia que tenía Efrén de lo clásico y lo que no lo era<sup>192</sup>, por lo que su voluntad de estilo también se encuentra en este punto justificada.

La reiteración que tenemos nosotros, por ejemplo ya entre la estrofa primera y segunda, entre la cuarta y quinta, y en casi la mayoría de las estrofas que inician con el anafórico *A ti...* son lo que ha llevado a los críticos a establecer que la poesía de Efrén busca más ser escuchada que vista: no se dice algo nuevo, se dice lo mismo pero con otra sonoridad y con otro ritmo. Tenemos ahora como ejemplo las estrofas séptima y octava:

A ti, el que del fiel suelo, el suelo fijo  
y de seguridad y de firmeza,  
saliste, y ahora clamas;  
un suelo te improvisas sustituto,  
y el piso en que hoy se paran  
tus pies, sólo es palabras...

---

<sup>191</sup> Demetrio, *op. cit.*, p. 102.

<sup>192</sup> *Supra*, p. 65.

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

A ti, el que sin moverte, fallecías,  
Arrebatado allá a donde el espectro,  
por existir real,  
con existencia y límite sin límites,  
esencia y vida era, y existencia,  
y no suceso sin verdad, de estos  
que fueron y no son, cuando no fueron  
nada más ilusión,  
sensación nada más de no haber sido.

Se enuncia una misma objetividad: el estado del encuentro y el del abandono. El motivo de la caída determina todo esto. La insistencia de la voz lírica en ser reconocida como sabedora de la vida del amante provoca este tipo de reiteraciones. Los cortes estróficos denuncian esta difícil medida de la voz lírica: no se deja llevar del todo de su emoción. Por lo que, si bien no resulta una construcción regular, tampoco cae en los excesos estróficos propios de la silva.

Incluso la sonoridad es a este respecto cómplice: pues vemos cómo se van arrastrando rimas, inicios anafóricos, estribillos, palabras enteras. En 10 estrofas se repite *A ti...* como inicio.

### 3.7 La *actitud* fundamental del “Segundo ofrecimiento”.

Es claro que nuestro poema se encuadra en el género Lírico, y que ello obedece no solamente por la actitud más destacada en el discurso poético, sino también a la forma como es presentado. La cuestión genérica no ofrece tanto problema como la determinación de la *actitud* fundamental. Ya se dijo con qué facilidad dentro de lo mismo Lírico confluyen actitudes épicas o dramáticas y cómo de dichas uniones surgen manifestaciones que Kayser resumía en tres para el género Lírico.<sup>193</sup>

Desde el título mismo de este poema empiezan las huellas que nos llevan hacia lo que Kayser llama *Apóstrofe lírico*. El poema es un ofrecimiento, su objeto es un *tú* al que se dirige la voz lírica. Quizá esté aquí el fondo de la, ya tantas veces mencionada, filiación de Efrén con la tradición poética, no sólo española, sino universal, desde las odas pindáricas, pasando por Horacio y Fray Luis de León.

Mencionamos el profundo respeto que Efrén profesaba a la tradición. En el **Capítulo 1** citábamos: “Porque los valores son anteriores al artista, le son contemporáneos y le sobrevivirán”.<sup>194</sup> Y ello colaboraba a ubicarlo como un poeta imitativo, esto al menos en varias de las tesis que en poesía se le han dedicado. Por el contrario, en la primera reseña que de su libro hiciera Octavio Paz, lo consideraba un poeta original: “Efrén Hernández pertenece a esa 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”.<sup>195</sup>

Lo que está en juego en esta parte es si el conjunto de categorías de la percepción que logramos determinar en el análisis corresponden y son motivadas por una necesidad inherente a la actitud del *apóstrofe lírico* y, en especial, a alguna de las formas que se encuentran en dicha *actitud*, a saber: la *oda*, el *himno* (y como motivaciones internas de dichas formas aparecen la invitación a asumir una *decisión* o la *admonición* en la *oda*; la *alabanza* de lo divino o el *elogio* de una persona, de una ciudad, de un paisaje en el *himno*; la *acusación* contra alguien o el *desafío*, incluso la *maldición*). Si la separación

---

<sup>193</sup> *Supra*, cap. 2, pp. 20-21.

<sup>194</sup> Efrén Hernández, *Obras II*, p. 297.

<sup>195</sup> Octavio Paz, “Efrén Hernández, *Entre apagados muros*”, en *Obras II*, p. 502.

entre un *yo* y un *tú* no es sólo provisional, entonces entran dentro del *apóstrofe lírico* también la *súplica*, la *oración* y la *consolación*.<sup>196</sup>

No es sólo Kayser quien aconseja el indisoluble vínculo que existe entre significativo y significado, entre forma externa y forma interna. También Dámaso Alonso insiste constantemente en este punto como *la razón de ser* de la Estilística. Ya lo adelantábamos desde el principio: en literatura no hay nada arbitrario. Y la forma externa tiene en la interna su razón de ser, correspondencia que Kayser encuentra en las actitudes fundamentales y sus cristalizaciones a lo largo del tiempo.

Si bien es cierto que son tres las veces que en el poema se repite el estribillo donde se acentúa que aquél a quien se interpela y la voz lírica son iguales (*tú eres igual a mí*), y que el análisis de las formas lingüísticas lo apoyan, también ha de resaltarse que el último verso remata con el estribillo añadiendo una cosa: *tú sí me escucharás*; esto nos permite decir que lo objetivo a que se dirige la voz lírica, si bien tiende a confundirse en la subjetividad del yo, al final recobra su lugar en la distancia. La fusión es sólo provisional y encuentra su explicación en el afán de la voz lírica de atraer al interpelado hacia sí; quiere que sea su escucha:

(...)

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

De día, cuando callo  
en medio de la charla, como un tonto,  
a ti te echo de menos.

...

Vemos una serie de reiteraciones a lo largo de todo el poema: cuando se busca agilizar el ritmo se intercalan *kola* en una especie de *seriación* y se encabalgan dos o hasta 3 versos de forma suave. La precipitación siempre encuentra una manera de contenerse: encontramos intercalación de *kola* que retardan el ritmo, aparecen signos de puntuación como el punto y coma o los mismos puntos suspensivos; las pausas entre estrofas no dejan de cumplir un papel retardador. La recurrencia al estribillo en tres estrofas también colabora a la contención del ritmo. El uso anafórico de uno o dos *kola* podemos situarlo entre los elementos de que dispone el poeta para no perderse en su

---

<sup>196</sup> Kayser, *op.cit.*, p. 454.

ejercicio de soltar y contener, lo mismo puede decirse de la casi omnipresente cantidad silábica que media entre las tónicas, que como puede verse, apuntan a un tiempo distendido en pies de hasta seis tiempos (tomando una tónica con valor de dos tiempos), mismo que vemos recomendado por el mismo Demetrio para cuestiones solemnes. El ritmo expresa bien el tono general del poema, que se enfoca en recordar al interpelado el estado de encuentro con el sublime objeto y el de su pérdida.

La reiteración de rimas en asonancia y de consonancia en ciertos casos, de ciertos fonemas como la /s/ o la /l/, de estribillos, los *kola* anafóricos que participan de casi todo el poema... todo nos lleva a recordar lo que el movimiento mismo de la lectura nos puede ir alejando. Una inclinación como circular, tal como la describe Ana Alonzo, nos salta al oído: “Círculos, esferas, anillos, son las palabras que trazan los versos, cuya repetición sonora, nos proyectan una circularidad que niega el curso lineal del tiempo”.<sup>197</sup> Este demoramiento en un mismo asunto, su reiteración incluso, el ritmo lento y la sonoridad suave no son propias del *júbilo* o la *alabanza*, corresponden más bien, sin duda, a una especie de *súplica* o invitan a tomar una *decisión* con respecto a lo ofrecido.

El poema, en cuanto a la objetividad que construye, es coherente en el uso de fonemas oscuros para los pasajes donde mayor destaca la desdicha del amante, y también en el empleo de los fonemas claros y abiertos cuando trata de las dichas vividas antes de la caída. Es claro igualmente el recurso de las vibrantes donde el ritmo se precipita, casi siempre en situaciones de desgracia.

En cuanto a los tipos de palabras podemos ver que el uso del artículo determinativo señala cierta seguridad en la voz lírica con respecto a lo enunciado. Los adjetivos son en su mayoría antepuestos o analíticos y llegan a formar series de hasta cuatro para una misma referencia: *suelto, vacante, a la deriva, viudo*, vienes hablando. Citamos en su momento a Carlos Bousoño quien ve en estas seriaciones un artificio propio de creaciones lentas y melancólicas; pero que sobre todo prueban la disposición de la voz lírica de extenderse en detalles antes de mencionar la acción misma y que comprueban su conocimiento.

Los sustantivos son más abstractos en las primeras estrofas del poema, corresponden a la evocación del encuentro del sublime objeto: *llama, ser, noche*,

---

<sup>197</sup> Ana Alonzo, *op. cit.*, p. 29.

*soliloquio, tonto, suceso, ilusión, amor, existencia, espectro, límite, sensación, vértigo, desmayo, número, lenguaje.* Todos estos bien pueden oponerse a la etapa correspondiente al retorno a lo tangible: *cielo, luceros, vista, ojos, moneda, manos, luz, ancla, aguja, meridiano, pez, río, atardecer, sombra, sonoridad.* La voz lírica reconoce bien ambos lugares y los distingue.

En cuanto al verbo ya hemos dicho que casi todo el poema trabaja en dos movimientos: encuentro y pérdida (*te viste/ saliste*); *fuiste admitido/eres desterrado*. En la “estrofa” trece de nueve versos tenemos: *reincidiendo/ clamas/ buscas/ hallas/ vuelves a ver/ no lo conoces/ acordado (acordándote)/ ves/ olvidaste*; nueve verbos, se puede decir que es una de las que más concentran dicha categoría y que mayor alusión a un tiempo presente realiza, ello resalta la expresividad que el poema logra justo en el momento de mayor angustia para el interpelado.

En la construcción de la frase nos hallamos con el modo del subjuntivo: *el que...*, y en su momento citamos a Kayser quien ve en este empleo un modo de apreciar la perspectiva de la voz lírica y reconocer su actitud: la voz lírica se abandona a su interpelado con aquella confianza que le permite decir: *tú eres igual a mí*. Sin duda lo que le permite a Efrén asumir esta confianza radica en su fe en la tradición y en los logros realizados por sus maestros, los grandes amantes de todos los tiempos. Cuando dividía la producción poética de su tiempo en física y psíquica, y se adhería a esta última no hacía otra cosa que tener fe en un tú.<sup>198</sup> Él, mucho antes de que Walter Falk en su libro *Dolor y transformación en Kafka, Rilke y Trakl*, intuyó la desolación en la obra de Kafka y la esperanza que ofrecía Rilke de hallar en el arte un espacio para la trascendencia y alcanzar lo angélico.<sup>199</sup> No está de más recordar lo ya mencionado en la Introducción, a saber: que Efrén llegó a considerar titular el libro del que forma parte el Segundo ofrecimiento *El ángel del subsuelo*, pero al final se decidió por *Entre apagados muros*. Según Rilke:

El hombre estaba llamado a transfigurar el malogrado mundo de la creación en algo angélico y, con ello, a perfeccionarlo. Por eso era preciso que hubiera seres humanos y con ellos el inmenso sufrimiento. Rilke comenzó a aquiescer a la existencia. Con todo lo que tenía de terrible, le pareció llena de sentido y digna de amor.<sup>200</sup>

---

<sup>198</sup> *Supra*, cap. 1, pp. 10-11.

<sup>199</sup> Walter Falk, *op. cit.*, pp. 64-65.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 86.

Con la parte del significado quisimos mostrar la adopción de un tema muy presente en la tradición literaria, se trata del encuentro místico y del inevitable retorno al mundo, al mundanal ruido. El poema es del todo profano. En todo el conjunto de *Entre apagados muros* no se hace mención a la palabra Dios. Ya con la parte de los tipos de palabras ilustramos cómo se estructuraba el contenido según el encuentro o la salida que canta la voz lírica. La mención en nuestro poema del olvido como causa de la pérdida de un estado de plenitud nos permite enlazar a Efrén con quien fuera su autor de cabecera: Plotino.

En la construcción de la frase predomina la construcción hipotáctica; la mayoría de las estrofas contienen oraciones con al menos una proposición subordinada, ya sea relativas (*el que*) o causales (*porque*). Para nosotros constituye un factor expresivo, pues hemos visto la plena necesidad de la voz lírica de trasladarse al papel del interpelado, del amante; y como vimos en Lausberg, las aposiciones sirven en gran parte para la figura del *epíteto*, que ayuda a la caracterización y ornato del sujeto.

Todo parece indicarnos que actitud fundamental es la de una *súplica*: la petición por parte de la voz lírica de ser acompañada por el amante caído en desgracia. Hemos subrayado la presencia de seriaciones horizontales, sin intenciones climáticas: *sin voz, sobrecogido, traspasado...*, con el claro objetivo de transmitir un contenido que desborda a la palabra aislada. Ya Kayser menciona este tipo de acumulaciones: “Puede ocurrir también que en una enumeración los miembros pierdan su independencia y sólo se alcen como olas en un gran movimiento desbordante”.<sup>201</sup> La *acumulación* no sólo se muestra en las seriaciones, sino que abarca porciones mayores del discurso a través del *paralelismo*, con esto se logra que dos únicos movimientos: entrar y salir (este último con mayor predominio) sean vistos desde diferentes circunstancias, aumentando con ello los créditos para la voz lírica sobre el conocimiento del amante. En tres ocasiones nos hallamos un grupo de 3 ó 4 versos que hace una función de *estribillo*, mismo que va ganando en contenido y en verdad, puesto que lo que ahí se postula es que el interpelado y la voz lírica son iguales.

Ya hemos referido cómo al finalizar el poema la distinción entre una voz lírica predominante y el tú al que apostrofa se remarca claramente. Es característico de la actitud *ódica* el *invitar a tomar una decisión*, para ello quien invita suele avocarse por

---

<sup>201</sup> Kayser, *op. cit.*, p. 156.

los mundos entre los cuales se debe elegir. En este “Segundo ofrecimiento” sólo se dibuja el mundo de la voz lírica que asume haber estado en la misma situación que el amante. La *invitación a tomar una decisión* se carga de emoción, es acumulativa, y nos da la actitud propia de la *súplica* encaminada a convencer al *amante caído en desgracia* a acompañar a la voz lírica no menos confundida.

La *súplica* por un lado, y la *invitación a tomar una decisión* por otro, son las formas de la *actitud* fundamental a las que mejor se ajusta nuestro poema. Sólo hay un elemento que no nos deja del todo determinarla y que consiste en decidir si el amante apostrofado es una objetividad diferente a la voz lírica o es ella misma que se busca. Si leemos el pequeño resumen que ofrecemos del libro al que pertenece el “Segundo ofrecimiento” estaríamos autorizados a optar por la *súplica*, pero ciñéndonos a nuestro poema, debemos concluir que se trata de una *invitación a tomar una decisión*, forma que se detecta en la mayoría de los grandes poemas *ódicos*, como los de Horacio o Fray Luis, autores admirados por Efrén.

En este punto también se puede proponer lo siguiente: si el “Segundo ofrecimiento” muestra sobradas acumulaciones sintácticas que resultan desbordantes, si aparece una irregularidad estrófica, ello puede justificarse por su inserción en un conjunto de poemas que deben leerse bajo la actitud lírica del *lenguaje de la canción*. En esta, como resultado de una intensificación de lo vivido, suelen ocurrir estos rasgos lingüísticos. Entonces lo que se ha venido catalogando como barroquismo bien podría ahora ser visto desde esta concepción teórica delimitada por Kayser.

## CONCLUSIONES:

El propósito principal de esta tesis fue el estudio de un poema de Efrén Hernández siguiendo un método de trabajo probado para tal fin. La razón era la ausencia de trabajos en este sentido. Y a esto añadimos la intención de unificar dos campos de trabajo que suelen tratarse por separado: la forma interna y la externa. También sobre esto nos movió el sesgo que existe a favor del campo temático o del contenido en los trabajos sobre la obra hernandiana. El resultado es un trabajo que hace a un lado toda posible lectura meramente temática o histórica y, también, meramente formal o de enumeración de recursos expresivos. En el punto inmediato, anterior a estas conclusiones, hemos hecho la síntesis de todos los elementos analizados y determinado su función expresiva dentro del poema.

La regularidad detectable en algunos de los estratos estudiados, la métrica o los tipos de palabras, por ejemplo, nos permiten decir que elegimos un método fructífero. Esto no lo vemos en los trabajos que se han hecho al respecto. Bien es cierto que pudiera objetarse que estos pasos son obviados para darle un peso mayor a la parte temática, por ejemplo; pero dado el estado de la cuestión (el apego a lo temático) nosotros creemos haber hecho bien en no darlos por sabidos. El método estilístico de Kayser también nos ha permitido volver a juntar lo disperso. Todos los recursos expresivos encontrados en el análisis de los diferentes estratos se pudieron reintegrar a la lectura del poema, dando como resultado una lectura que dialoga consigo misma, que es coherente y que a su vez establece sus vínculos con formas líricas encontradas en la más lejana tradición occidental, ya sea Horacio o Fray Luis.

Felizmente, hallamos un vínculo de Efrén con estos autores, mismos que él decía tener por modelos. También sobre esto se puede decir que ya se había llegado por diferentes caminos. La primera tesis escrita sobre la obra de Efrén ya menciona estas filiaciones. Pero la relación con una actitud debidamente definida en cuanto una necesidad interna del ser humano (en este caso la *súplica* o la *invitación a tomar una decisión*) que tiende a cristalizar en una forma lingüística (la *oda*), es algo que se puede adjudicar a nuestro trabajo. Podemos decir lo mismo en cuanto al ya estudiado barroquismo de Efrén: su entramado sintáctico, sus acumulaciones, sus digresiones, sus anacronismos; nosotros hallamos que dichos elementos son propios de una actitud lírica

detectable a lo largo de la historia, dicha actitud es llamada *lenguaje de la canción*, por Kayser, y es la actitud más marcadamente lírica.

Sin duda uno de los más grandes aportes que siento haber recibido de Kayser es su concepción de la *actitud*. Ahora que la cuestión genérica parece disolverse en el viento, que los caminos apuntan a la hibridación, a la literatura expandida... me siento en posesión de un microscopio capaz de ayudarme en las oscuridades que el afán de novedad impone a las creaciones literarias, en específico las líricas. Incluso podrá llegar el día en que las máquinas sean las creadoras, y se podrá dilucidar su *actitud*.

Christopher Domínguez señala que Efrén Hernández es una isla virgen en el campo de la crítica literaria mexicana; mi bibliografía prueba un tanto que dicha isla cuenta ya con varias visitas. Sin duda destacan más los estudios sobre su narrativa; pero en poesía tampoco faltan, si bien un tanto generales. También se le ha considerado dentro de los llamados “raros” (junto a la figura más extravagante de Francisco Tario). Yo siento que Efrén es un autor verdaderamente solitario, una especie de ermitaño o místico con fuerte conciencia social como para ver en la poesía una fuente de edificación humana.

## **Apéndice 1: Neoplatonismo, Romanticismo y Expresionismo o del *olvido del ser* como causa de la caída.**

Se ha dicho que Efrén tenía como su libro de cabecera las *Eneadas* de Plotino; quienes han estudiado su poesía o quienes tuvieron trato con él confirman la influencia de este pensador en la obra y en el desenvolvimiento personal del autor.<sup>202</sup> “Plotino lo apasionaba, las *Eneadas* fue su lectura de cabecera, gnóstico en poesía y en sus ensayos; apasionado de San Juan de la Cruz y Santa Teresa, manifiesta esta influencia tanto en sus obras en prosa como en sus versos...”<sup>203</sup>

Nos interesa profundizar esta relación para verificar que el propósito de nuestro autor al publicar *Entre apagados muros* era una propuesta de poema extenso donde las partes, aunque autosuficientes por sí mismas, sólo encuentran su sentido último en el todo. Pero la relación iría más lejos: su poema no sólo es un poema único, sino que su estructura es cíclica: empieza donde termina y viceversa. Nos apoyará también a entender el sentido místico de la poesía de Efrén, en particular del “Segundo ofrecimiento”.

Nos es de enorme apoyo la disertación en torno a la relación de los románticos ingleses y alemanes con el neoplatonismo y el recorrido histórico que sobre éste hace M. H. Abrams. Este autor apunta que el Romanticismo constituye la primera gran crisis de la humanidad surgida de la nueva ciencia y de la nueva filosofía del siglo XVII. El tópico principal de dicha crisis se centrará en la caída del hombre de un anterior estado de unidad consigo mismo, con sus contemporáneos y con la naturaleza, hacia una pretensión de encontrar su redención por sí mismo, separándose de su antigua unidad apoyado, en gran parte, en la ciencia y la filosofía mencionadas. Interesa al autor la figura emblemática de Plotino por considerarlo uno de los fundadores del pensamiento occidental, y, en particular, de una cosmovisión que los románticos adaptarán y rediseñarán: se trata de la visión del mundo del llamado Neoplatonismo. Plotino habría establecido “un monismo radical que sostiene que el primer principio es lo Uno, y que lo Uno es idéntico a lo Bueno; de modo que en su pensamiento la unidad absoluta funciona a la vez como fuente y supremo modo de toda existencia y como el lugar y el criterio de todo valor.”<sup>204</sup>

---

<sup>202</sup> Cfr. Benjamín Barajas, *Los ocho poetas... op. cit.*, p. 192.

<sup>203</sup> Cfr., Efrén Hernández, *Obras II*, p.542.

<sup>204</sup> Cfr. M. H. Abrams, *op. cit.*, p. 148.

Para Plotino la multiplicidad de las apariencias deviene de una serie de “hipóstasis” o etapas que surgen de lo Uno que, rebosante de sí (y sin diferenciarse de sí) creó lo múltiple. A través de una serie de emanaciones lo Uno crearía las categorías fijas de la mente (tomado esto de Platón), posteriormente daría pie a las almas individuales y, en lo distante, daría pie a la materia. Dada la distancia de esta última con respecto a lo Uno se vuelve terreno propicio para la aparición del mal. Según Plotino el mal no es una consecuencia positiva de la creación (como parecen entender los gnósticos y maniqueos), sino que es una consecuencia de la distancia que guarda la materia con respecto a lo Uno. Desde aquí se explica Plotino el mal físico y el moral: lo primero, pues, obedece a una pérdida de la unidad (la materia); lo segundo deviene cuando un alma individual se arrincona en la materia que constituye su cuerpo y en éste mismo se propone ser autosuficiente... *olvidándose de lo Uno*. A esta “procesión” desde lo Uno, Plotino opone un movimiento de retorno o epístrofe. La caída (o el mal moral) puede revertirse, siempre y cuando se practique una dura disciplina y se aleje la atención de lo exterior centrándose en lo interior. El reencuentro con la fuente sólo se alcanza pasajera y momentáneamente, como un instante de “éxtasis, de visión en que se desvanece toda división”. La metáfora de la búsqueda se ilustra con el “alma como amante y lo Uno como amado”. Y, yendo más lejos, Plotino propone una lectura alegórica de los relatos homéricos: la *Iliada* sería la caída; la *Odisea* el retorno a la fuente.<sup>205</sup>

En el pasaje anterior constatamos que Plotino acusa a la falta de memoria, al *olvido*, como causas de la pérdida de la unidad.

Si Plotino lo hallamos en el siglo III, para el V tendremos a Proclo que sistematizará el pensamiento del primero en sus *Elementos de teología*. Será Proclo quien intuya que “Todo lo que procede de cualquier principio y se revierte a él tiene una actividad cíclica”.<sup>206</sup> El autor, parafraseándolo, concluye: “el curso de todas las cosas es un circuito cuyo final es su comienzo, cuyo movimiento es desde la unidad hacia una creciente multiplicidad y de vuelta hacia la unidad, y en el que este movimiento hacia y desde la división se identifica con el apartamiento del bien y la caída hacia el mal, y el retorno hacia el bien.”<sup>207</sup>

---

<sup>205</sup> *Ibid.*, pp. 148-149.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>207</sup> *Ibid.*, pp. 150-151.

Según Abrams, el cristianismo se habría visto tentado a esquematizarse con los conceptos de la metafísica pagana del Neoplatonismo, al menos en 3 puntos:

1.- La figura del padre se habría tornado un principio abstracto e impersonal, en sintonía con lo Uno plotiniano. El mal sería la consecuencia del distanciarse de éste, principalmente por la vía del pecado: pecado y división son casi la misma cosa (León Hebreo, *Diálogos de amor*).

2.- La caída es todo distanciamiento, pero el camino de retorno existe siempre, de modo que no parece haber condenación posible. De ahí que se llegase a tomar esta interpretación como herejía (apocatastasis). Ya aquí se deja ver que toda concentración del alma sobre sí, toda pretensión de autosuficiencia de ésta, era visto como inclinación al pecado.

3.- El círculo neoplatónico se transforma dentro del pensamiento cristiano. Valga decir que dicha religión es histórica y su plan de salvación es lineal, finito. De ahí que la eternidad propuesta desde Plotino se ve reducida al círculo que va de la creación, la caída y la posterior salvación por la venida de Jesús. Dicho círculo se cierra, se vuelve finito. Con dicha argumentación se trató a los hombres en la tentativa de redimirlos.<sup>208</sup>

Posteriormente vienen los grandes creadores del catolicismo: Agustín, Santo Tomás y Dante. Uno de los más ambiciosos habría sido Juan Escoto Erígena, quien interpretó toda la tradición bíblica según las categorías primarias de procesión, división, retorno y reintegración; pero ahí mismo Escoto anticipa el plan de Hegel: encuentra que el mundo se origina en esta dialéctica y que todo el universo habría partido de lo Uno y tendería, de forma irredimible, hacia lo Uno. Para Escoto Dios era Uno e indiviso, y tal cual él lo era el hombre. Dios poseería una condición andrógina, lo mismo que el hombre, pues no había diferenciación.<sup>209</sup>

El mito del andrógino no le es propio a Escoto, sino que tiene reminiscencias lejanas, en ambas tradiciones: la oriental y la occidental. En esta última tenemos una primera manifestación en *El Banquete*, de Platón. De aquí se habría vuelto clandestino e impregnaría dos tradiciones que comparten visiones bíblicas, orientales, gnósticas y neoplatónicas: por un lado la *Kabbala* hebrea y, por otro, la versión cristiana de la tradición hermética. La primera es una serie de alegorías que se efectúan sobre la tradición judía; la segunda es tanto un método de interpretación bíblica como un manual

---

<sup>208</sup> *Ibid.*, pp. 151-152.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 153.

de operación de los alquimistas. La *Kabbala* alcanzaría su mayor claridad en el siglo XIII y en sus postulados sobresale la idea de un Dios andrógino. El hermetismo tendría su primera manifestación entre los siglos I y III con *El Poimandres*, donde igual, uno de sus conceptos claves es el androginismo del principio creador.<sup>210</sup>

Ambas tradiciones habrían influido en el pensamiento de los grandes autores del Renacimiento y habrían tenido eco en pensadores posteriores (Schelling-Coleridge) a través de Giordano Bruno y de Jacob Boehme. Este último habría reducido ese primer principio, ese Uno indiviso e indiferenciado, a una simple *Nada*; una *Nada* que lleva en sí un prurito “que su tendencia hacia la autorrealización efectúa dentro de sí una fuerza opuesta”.<sup>211</sup> Con esa inclinación, Boehme concibe que el Universo se crea a partir de una lucha de opuestos que se engendran dentro del mismo principio creador. Pero no se queda ahí: la creación, como en Paracelso, coincide con la caída de Lucifer; también coincide con otras secuencias, como la caída del Edén. Lo Uno se restablecerá cuando Jesús, que reúne en sí los opuestos, venga a redimir la creación. Vemos cómo, en León Hebreo y en Boehme, se empieza a trasladar la noción de separación hacia el hombre de carne y hueso y su correspondencia con la idea de pecado. Toda afirmación en el cuerpo, en la materia, en el mundo, constituye un distanciamiento de lo Uno primordial. Queda en este complejo sistema siempre abierta la posibilidad (casi obligación) de retornar hacia la unidad y de obtener ahí la libertad y el beneficio absolutos.<sup>212</sup>

Del seguimiento del pensamiento neoplatónico la teología cristiana no escatimó en bajar semejante abstracción a la historia de la humanidad y al hombre mismo. Ya lo vemos con Hebreo y con Boehme; también Escoto había profundizado en ello. Del modo como Plotino encontró en los relatos homéricos imágenes para su abstracción, así los teólogos cristianos las hallaron en la Biblia. El éxodo del pueblo elegido, la caída ilustrada en el *Génesis*, la parábola del Hijo Pródigo... daban material para ilustrar aquel desarrollo circular esbozado por Plotino. San Agustín, en *La ciudad de Dios*, “no tuvo escrúpulos en aplicar esta figura pagana a la vida cristiana”.<sup>213</sup>

---

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>212</sup> *Loc. cit.*

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 162.

Quedaba así trazado el camino para que una interpretación del mundo y del universo coincidiera con el simple humano de a pie. De *Las Confesiones* de San Agustín se siguió toda una serie de relatos cristianos cuya trama o personajes apuntaban hacia una redención después de haber sufrido una caída. Como el Plotino, San Agustín, anhela el reencuentro con lo Uno, anhela huir de un estado de perdición en las imágenes, en lo múltiple, hacia lo Uno. A través de esta cronología llegamos hasta el mismo Dante, quien no se había propuesto otra cosa en su *Comedia*, que ilustrar este devenir del hombre y del mundo, desde una caída hasta una redención. Sin duda uno de los pasajes bíblicos que más encantó a los poetas y teólogos fue el del hijo pródigo. Así Agustín como Escoto lo toman como ejemplo. Semejante proceder impregnaría todavía el imaginario del siglo XVII, sobretodo en los pietistas alemanes y los puritanos ingleses. Señala el autor cómo la reestructuración del pensamiento plotiniano al cristiano sufrió una variación: si bien en Plotino el discurrir nos lleva a reencontrarnos con nuestro origen (para después volver a iniciar otro recorrido), en los relatos propuestos por los cristianos (e incluso los que estaban en el *Antiguo Testamento*) señalan el discurrir como un proceso lineal donde la meta es un fin que, por lo general, es mejor que el destino del que partimos.<sup>214</sup>

Todo el discurrir sobre el neoplatonismo, de las variantes que surgieron de la mezcla de este con la Biblia y con mitos orientales y gnósticos (Hermetismo y *Kábbala*) encuentra su justificación cuando el autor anota la profunda huella que dicho esquema de pensamiento habría dejado en los románticos que crean a partir de 1780. En esa tradición habrían visto un modelo con que oponerse al mecanicismo y al elementalismo surgidos de la Nueva Ciencia del siglo XVII, con Descartes y Newton a la cabeza. Filósofos y poetas, tanto en Alemania como en Inglaterra, encuentran que su mundo, su época, se halla en estado de caída; ellos mismos se sienten extranjeros, exiliados en la tierra. De ahí al encuentro con las ideas neoplatónicas y las versiones cristianas había un solo paso.<sup>215</sup>

Todo lo anterior nos ayudará a ubicar al Efrén romántico, místico y ferviente defensor de la tradición que hemos dibujado. Recordemos que él decía seguir una poesía espiritual, por donde habían andado Novalis y, en su momento, Rilke. Con toda esta tradición nuestro autor supo hacer frente a la crisis que mencionamos en el Capítulo

---

<sup>214</sup> *Ibid.*, pp. 162-166.

<sup>215</sup> *Ibid.*, pp. 166-168.

primero: la del existencialismo. La distinción hecha por Walter Falk, sobre la obra de Rilke y Kafka, colabora a ver en Efrén un creyente en la capacidad edificante del arte, y que sus desavenencias con ciertas tendencias artísticas de su momento tenían su principal fundamento en el desplazamiento que se hacía precisamente de dicha capacidad.

Siguiendo, por otra parte, a Helmut Hatzfeld, nos damos cuenta que varios de los grandes románticos alemanes conocieron la obra de los místicos españoles. Es en ellos donde este movimiento parece haber encontrado una sucesión, pues no hay en España un movimiento que la continuara, siendo que fue aquí donde alcanzó su mayor grado de elaboración, al grado de poder ser considerado el misticismo clásico dentro de toda la tradición.<sup>216</sup> Aunque, como queda dicho, algunos retomaron el movimiento desde un aspecto meramente secular. Y este es el punto donde se coloca Efrén, lo que le ha valido el título de romántico.

Pero si en la prosa Efrén es visto también como expresionista (véase Yanna Haddaty)<sup>217</sup>, en su poesía bien cabría este juicio teórico. Pues incluso el expresionismo pretende un viaje al yo más auténtico frente a las mentiras que promete la ciencia y la vida de masas en las grandes ciudades. En su ataque a la mecanización del espíritu entendemos mejor los deslindes que los expresionistas marcaron respecto al estado de cosas de su tiempo. Todos los nombrados encuentran que la supuesta libertad que la era industrial y progresista dice haber instaurado, es una libertad mecanizada. Las personas realizan actos mecánicos, utilitarios; se aíslan en sus nuevos departamentos; subordinan todo al cálculo y a la acumulación... Y más allá de todo los expresionistas (a la par de las teorías sobre la cultura de sus contemporáneos Simmel, Weber, Tönnie, Buber, Lukács) encuentran que más que impulso vital, más que realización auténtica del hombre... dicho estado de cosas no es más que una máscara con la que se disfraza un instinto de muerte, una inclinación hacia el no-ser.<sup>218</sup>

Kandinsky, Michelstaedter, Schönberg, Rilke... emprenden la formulación teórica de la nueva estética: primacía de lo espiritual sobre lo material; de la subjetividad sobre la objetividad; de lo genuino sobre lo precedero... Una especie de neoplatonismo.

---

<sup>216</sup> Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre mística española*, Madrid, Gredos, 1955 (Biblioteca Románica-Hispánica, II. Estudios y ensayos), p. 27.

<sup>217</sup> *Supra*, pp. 9-10.

<sup>218</sup> Thomas Harrison, *op. cit.*, p. 17.

Van en busca de la realidad “real” (lo mismo que la filosofía, a la que no consideran en crisis), y no hay mejor lugar para encontrarla que expresándonos a nosotros mismos. Hay que decir aquello que “debemos”, que viene de nuestra más profunda necesidad (Schönberg, Rilke). Se debe estar “persuadido” que lo auténtico es dirigirse conforme a los principios del ser y desatendernos de lo cotidiano, de lo falso, de lo hipócrita (Michelstaedter). Debe buscarse el derrumbamiento del mundo dirigido conforme a los principios materiales del consumismo, de la ciencia, de la intimidación... e implantar un régimen espiritual, donde la Forma se logre y se supere (Kandinsky).<sup>219</sup>

Recordemos el credo poético de Efrén:

Lo que haya de expresar ha de ser mío, tan sincero y tan juzgado por mí como sea posible; y tan clara, sencilla y brevemente como pueda. Y mi instrumento será, preponderantemente, el del mejor momento de mi propio y nativo idioma.<sup>220</sup>

---

<sup>219</sup> *Ibid*, p. 18.

<sup>220</sup> Efrén Hernández, *Obras II*, p. 285.

## Apéndice 2. Resumen de *Entre apagados muros*.

Por creerlo necesario para una comprensión más amplia del sentido que nos aporta el Segundo ofrecimiento, hemos decidido ofrecer este apéndice con un breve resumen del total de los poemas. Es claro que la intención del autor era que el poema que nos ocupa se leyera como parte del conjunto, de ahí nuestra decisión.

Para empezar, al título del cuerpo de poemas (*Entre apagados muros*), se le anteponen una trilogía de epígrafes que, de cierto modo, prefiguran la dirección del mismo: “Mide mi corazón la noche” del *Libro de Job*; “¿No habéis podido velar conmigo una hora?” de los *Evangelios* y “Sancho, ¿duermes?” de *El Quijote*. El contexto en que dichas frases aparecen en sus textos originales es siempre desolador: apuntan el momento en que el hombre (o el personaje del texto) se queda solo.

Todo *Entre apagados muros* se estructura bajo el molde de la silva. Y este nuevo elemento formal nos lleva a la soledad que señalábamos en los epígrafes: ya Góngora no tituló silvas sus dos grandes poemas, sino simplemente *Soledades*. Pero también es la forma que mejor se presta a la divagación y el soliloquio:

(...) Quintiliano, en su *Retórica* (X, 3.17), donde traza los rasgos de este estilo poético que trata de seguir la inspiración plasmándola lo más rápidamente en el poema. Sin que ello signifique un quehacer idéntico al muy frecuente en los Siglos de Oro de *Poesía al improviso* o *Poesía de repente*, es obvio que el carácter ocasional e improvisado es seña inconfundible de la silva clásica, aunque haya detrás un trabajo laborioso en muchos casos, con apariencia o pretensiones de improvisación, ya desde las *Sylvae* de Estacio. El hecho de que Quintiliano mencionase este tipo de obras justamente para criticar a aquellos que se dejan llevar por la superficialidad de la improvisación creo debe ser tenido en cuenta a la hora de analizar las silvas en romance. Quintiliano creía que se podía seguir el curso emocional, pero ponía freno a los impulsos de la improvisación, exigiendo mesura en el proceso poético y en la adecuación entre palabra y pensamiento. Precisamente los desmanes de la silva métrica española derivarían de la propia libertad que conllevaba su antiestrofismo, produciendo evidentes excesos. P.6

Ahora voy a dibujar el camino por donde atraviesa lo que yo aprecio como un único sentido que recorre el conjunto de los 17 poemas que integran *Entre apagados muros*. Una primera señal está ya dada desde el principio: me refiero a las dos dedicatorias que antepone Efrén; dicha marca textual, en efecto, resume, como a modo de prólogo, lo que vendrá a ser el drama representado en los 15 poemas restantes.

1.- **Primer ofrecimiento:** La voz lírica dirige su canto al “amante que ha conocido en fin de sus trabajos”. Del modo como el oro o la plata tienen su fuente, así también el alma, que en su condición deforme e imperfecta acude en búsqueda de su perfección. Es claro que el estado de perfección se otorga a quien persiste en su disciplina:

...

Quien, tras perdidas cruces de estaciones  
y caminos extraños, tras inciertos  
virajes de rodeo e incertidumbre,  
y por calladas vueltas, la esperada,  
mas ay, tan escondida,  
tan escondida y tenue  
cortina, por la noche, tropezando,  
holló el despeñadero, y el abismo  
violó, que es manantial de la alborada,  
vio la callada luz,  
(...)

Es disciplina y sin embargo el hallazgo ocurre como por accidente; nadie lo entiende, pero hay quien lo siente. Tal es lo que nos dice este Primer ofrecimiento.

2.- **Segundo ofrecimiento.** Este poema se dedica “al amante que ha caído en desgracia”. Y la desgracia consiste en haber salido de ese estado de plenitud alcanzada por el trabajo y la disciplina. En cierto modo el poeta dedica estos poemas al amante que sabe elevarse, pero también que sabe cuándo debe volverse al piso desde el que partió:

A ti, el que del fiel suelo, el suelo fijo  
Y de seguridad y de firmeza,  
Saliste, y ahora clamas;  
Un suelo te improvisas sustituto  
(...)

Una cosa se destaca: si a plenitud ocurre como por accidente, la vuelta hacia las cosas, hacia la vida, ocurre voluntariamente.

Nosotros creemos que en los dos ofrecimientos se condensa el argumento que habrá de desarrollarse a lo largo de los 15 poemas restantes. Ana Alonzo, por su parte, señala lo siguiente: “El tono de la poesía de Efrén Hernández es la complicidad. Los dos primeros poemas de *Entre apagados muros*, titulados como “Ofrecimientos”, primero y segundo, indican al lector la altura a la que debe estar para recibir las ofrendas del poeta.”<sup>221</sup> Lo anterior señala bien una parte del alcance de los citados Ofrecimientos, pero no menciona que los poemas venideros no se ofrecen como podría ser *Las flores del mal* de Baudelaire o el conjunto de *Residencia en la tierra* de Neruda, sino que son la representación del drama esbozado en los referidos Ofrecimientos. Aquel que ha conocido el fin de sus trabajos es el mismo que aquel que ha caído en desgracia. Y el poeta es claro:

A ti, el que retornaste a la existencia  
De cielo sí tangible, sí, tangible;  
Mas de luceros vanos, fugitivos.  
(...)

¿Cómo se refleja este movimiento en los otros 15 poemas? ¿Es un movimiento lineal o circular? Nos inclinamos por lo segundo. Creemos que el diacronismo implícito en el epígrafe apunta hacia una concepción cíclica de la vida, misma que se esquematiza en los dos Ofrecimientos y que se reafirma en los demás poemas del modo siguiente:

3.- **A Beatriz:** el poeta se despide (y aquella a quien interpela parece no contradecirlo) de su ilusión. Es la hora “amante y amarguísima”. Ahí mismo el poeta se refiere a un pasado que no alcanzó a lograrse como motivo principal de su despedida.

4.- **Imagen de María:** una canción enternecida de los atributos de la virgen (atributos todos fundados en la fe y nacidos de “las entrañas huérfanas del hombre”). Concluye con una súplica de locura e ignorancia: la luz la quiere para el corazón.

5.- **Desde este alrededor de soledades:** el poeta describe el paisaje (su alma) que queda tras la partida de un “tú”, un tú en que el poeta encontraba compañía, consuelo. Han

---

<sup>221</sup> Ana Alonzo, *op. cit.*, pp. 15-37.

pasado diez años y ese “tú” parece haber sido olvidado por el poeta; este, en su desamparo, le busca pese a presentir su desaparición absoluta y para siempre.

6.- **Ay del que murmurando:** el poeta confronta a los que buscan, por la vía del pensamiento, la paz y el bien. Les recuerda (se recuerda a sí mismo) cómo las ruidosas señales de la selva oscura se aquietaban y se comprendían por la vía del silencio. El procedimiento que corre a través del intelecto es, para el poeta, manifiesto documento de sed y de insolvencia. Tal método no llega a nada, pues parte de la nada, del vacío.

7.- **Yo soy aquel que riendo...:** contra la imagen de desamparo del poeta se levanta la de un pasado “sin pensamientos casi”; entonces el poeta reía y su deseo se encaminaba seguro hacia un objetivo. Ahí mismo se anota cómo (sin decirnos la causa) esa risa y ese estado de gracia desaparecen. El poeta va perdiendo su inocencia y se encuentra ahora vislumbrando su risa en “la más profunda de mis máscaras”.

8.- **Hace tiempo, aun de lágrimas...:** las consecuencias de la caída del estado de gracia se agudizan. El poeta se ve cual moribundo, cual enfermo, cual sediento. Un alma seca que clama, incluso, una lágrima. Ahora se aclara que el cielo hacia el que se dirigía la ilusión del poeta se ha calcinado; en ese cielo hurgan las manos del poeta (manos cual raíces secas) y sólo encuentran cal, ceniza. Prevé el poeta que acabará olvidándose del cielo.

9.- **Hace tiempo, mi pecho...:** en este poema se nos aclara, de nueva cuenta, que el culpable de la caída es sólo del poeta. El verde jardín (de los tiempos en que el “tú” no se marchaba) va cediendo a unas “oscuras yerbas”. Por fin se insinúa un *porqué*, es decir, ¿qué es lo que provoca la caída? Esas “oscuras yerbas” tienen resonancias con el “pasado oscuro” del que se nos habla en A Beatriz:

...

del ancho y ciego suelo  
se alza un afán callado y lentas frondas  
cruzan con larga sed, palpando a oscuras,  
y el naufragio inmenso

y la zozobra eterna,  
y el impreciso anhelo inextinguible,  
un tanto, desde el hondo  
claustro de su inconciencia, se presienten,  
y una esperanza oscura de quién sabe  
cuál embrionario ensueño, halla refugio  
en el piadoso faro  
de la conciencia errante del poeta.

Debemos decir que en este poema se insinúa, a su vez, una posible lectura de *Entre apagados muros*: “florestas en proceso disyuntivo/ de desintegración; / oh, cuán mermadas flores...” El poeta se halla en estado de conflicto y, como tal, su pensamiento (referencia a **Ay del que murmurando...**).

10.- **Una espina de muerte**: sigue esta composición a **Hace tiempo mi pecho...** Estamos frente al suceso que deviene una vez que la mirada gozosa en la transparencia (Narciso) cae, por una suerte de necesidad, en el caos que supone la observación impúdica de las formas. Si bien es cierto que ese careo de la materia con el tiempo resulta un tanto nocivo, dañino, innecesario; pero tal es el camino del creador parece decirnos. Es por ello que la soledad, el desierto, la sombra o el silencio en que cae el poeta vienen a ser requisitos para la aprehensión de lo verdadero, del ser. El poeta lamenta esa imposición: oh, ingente inmensidad, qué prisioneros,/ qué irreductiblemente prisioneros, / a la mezquina dosis/ de vuelo que tenemos, resultamos/ en tu prisión sin puntas/ y libertad sin lazo y sin límites.

Una espina de muerte es una composición larga; toda ella ilumina el derrotero que Efrén se ha propuesto señalarnos. Una inclinación al drama la sitúa en necesidad del conjunto de *Entre apagados muros*: el poeta, cual Narciso, se ha hundido en “el espejo de engaños del presente” ¿Qué ha resultado? Poco menos que la muerte.

Para Efrén incluso el mundo de los sueños precisa de la realidad: indigna lucecilla,/ corazón del complejo iluminario/ del mundo de los sueños. Según puede leerse, una vez que el poeta detiene lo fugaz y lo confronta con su opuesto: el silencio, la sombra; entonces acontece un hecho sorpresivo: lo que observa, detiene (es decir, el

pensamiento) huye, como por contraste, como por una proyección letal. Huye del hombre y lo deja *Entre apagados muros*.

El poema persiste en las consecuencias de la separación analítica de las cosas del mundo: ya no se vislumbra unidad alguna; pero, ¡oh cosa!, el pensamiento mismo, en su huida, teme encaminarse hacia alguna posible y nueva unidad ¿es que teme romperla nuevamente? El poeta no ve futuro en ninguna de las cosas terrenas, pues “*si nuestros ojos/ presienten ser azules...*”

La estrofa que empieza *Evadido al vahido,/ allá voy, hacia el vértigo/* propone una lectura sobre un poeta que no huye de su realidad, sino que la confronta. Su pensamiento “*huyendo a no escaparse*” se concentra en sí “*hasta perderse*”.

11.- **Hondo, incomunicado...** Tras ese concentrarse en sí del pensamiento, tras esa búsqueda de su sentido (búsqueda que se expresa en este poema), viene nuevamente una decepción: aun en los sótanos mismos hasta donde se desliza, ansiosamente la conciencia, aun ahí sólo recoge la nada. El poeta nos dice que ahí, en lo hondo, *entre apagados muros*, hay una región donde uno se siente en paz y libre, y donde las cosas son y tienen luz; pero es una región casi clausurada al pensamiento, “hermética, fielísima”. Dicha región, pese a los cambios a que se ve sometida, persiste siempre en su centro, no es vulnerable a la fugacidad. Hasta ahí ha llegado el poeta. Concluye que es una región de la que no pueden recibirse mensajes, de la que sólo recibimos “*hálitos más vagos,/ aún, que presentimientos*”

12.- **Semejante a esos días enterrados:** tras una silva extensa, vienen otras de carácter descriptivo-simbólicas de corta extensión. Si bien en el anterior poema el alma, o la esencia inmutable, o el velo incandescente, o el pensamiento, retrocedieron y se concentraron en sí hasta casi perderse, ahora el poeta alude a una serie de comparaciones con las que podamos entender el estado de su alma una vez que vuelve sobre sí (cabe decir que Efrén es duro en esto: no dice si su alma se abrió o se cerró, si se juntó o se dispersó... quizá se deba ello a su ya inexistente pensamiento). La figura con la que más se asemeja su estado es la de un árbol que retronaciera hasta el estado en que no era todavía o se hallaba suelto y disperso. El poeta baja hacia las profundidades de la tierra.

El alma, según puede verse en leves lapsos de alumbramiento, se encuentra casi-muerta, como momia: unos pies, unos ojos, unos brazos que, al fin gustosos de sus oficios, no se les ve el modo como puedan llegar a ejecutarlos. Sobresale que se halle envuelta en una sábana y que apriete algo como queriendo retenerlo: nos dirá el poeta que dicha alma, al fin leve, blanda y suelta, y no avarienta ni apegada, quiere algo según puede (según puede ahora) y aun ahí, en el silencio y en la sombra más atroces, busca retenerle: es el AMOR. Algo le duele: olvidarse del todo de ese AMOR. El alma se encuentra confundida: no sabe dónde está, se ha olvidado de quitarse las sábanas para pasar del sueño a la mañana.

13.- **En vano el anhelar...**: se trata de la composición más corta dentro de *Entre apagados muros*. Ya en el anterior se nos habla sobre las condiciones del anhelar en ese estado del alma en tanto momia o zombi. No tiene caso anhelar, hay una gran inseguridad para ello. Confiesa el poeta que aquel mundo de luz y de paz lo ve mejor ahora desde su estado zombi, desde la oscuridad y el silencio más profundos. Expresa aquí Efrén que la tarea del pensamiento es angustiosa: analizar, separar.

14.- **Tal vez no miro bien...**: otro poema largo, extenso. Sigue al más breve. Su tema es la incapacidad intelectual del hombre para conducirse en las cosas de la vida. Es en el desierto, a donde el poeta se repliega, engañado por lo fugaz, donde se le revela el enigma, el sentido que le devuelve la esperanza y la alegría. Una voz surge de sí mismo, una voz que lo hace sentirse “más él mismo que sí mismo”. Se trata del poema en el que Efrén hace hablar a una segunda voz (ya lo ha hecho antes con el Alma), es la voz de la Vida que se defiende de las imputaciones del hombre caído en desgracia. Desarrolla en un lenguaje sencillo, tierno, otras veces duro, el problema del absurdo existencial. Si en la otra composición el poeta minimiza la capacidad de la razón para alimentarnos espiritualmente, aquí nos ofrece una versión optimista de la misma. Sin embargo, muy en la lógica de sus argumentos, la vida parece concluir que no hay razón sin su opuesto: del modo como no se aprecia la luz sin la sombra. Aquí la vida se desentiende del absurdo: la sinrazón tiene, también, sus motivos de ser.

### Apéndice 3. Segundo ofrecimiento

*Se hace al amante que ha caído  
en desgracia.*

1	Tú, el que el sublime objeto conseguiste encontrar, conjuntamente a tiempo en que la llama sublime, a tu ser daba	a b C c d	y al compás recaíste del aliento, al gotear constante 55 y al péndulo del pulso.	Á o u
5	capacidad de ver.			
10	Tú, el que acertaste a hallar, el que supiste ver. Sin voz, sobrecogido, traspasado, te viste en otro tiempo, y ahora suelto, vacante, a la deriva, viudo, vienes hablando, dando cuenta, monologando siempre, y no descansas tu soliloquio urdiendo.	b d E À f G ´C h	A ti, el que retornaste a la existencia de cielo sí tangible, sí, tangible; mas de luceros vanos, fugitivos, que a la vista se escapan de los ojos, 60 así como se escapa la moneda que entre sueños tuvimos en las manos.	S V ´L ´J ´G É
15	He aquí, yo sé quién eres, mejor que a mis tristezas te conozco; tú eres igual a mí, ven, hablaremos.	i J Á	A ti, porque saliste del recinto sin cinto, del corazón sin centro, 65 del centro sin orillas.	´v ´l á ´f
20	A ti vengo buscándote. De noche, cuando hablo a solas, como un tonto, a ti te hablo.	k e É	Y a la luz caminante de los días, tus ojos reincidiendo, clamas lo que perdiste, buscas y nada hallas, 70 si algo vuelves a ver, no lo conoces, y acordado de ti, sólo ves el vacío, la muerte en el lugar ya inanimado de la vida viviente que olvidaste.	P á ´v ´c W x ´l E O
25	De día, cuando callo en medio de la charla, como un tonto, a ti te echo de menos. He aquí, yo sé quién eres, mejor que a mis tristezas te conozco; tú eres igual a mí, ven, hablaremos.	e ´J a i J Á	A ti, porque sin ancla ni asidero, ya eres de nuevo aguja, y ves, con inquietud, tu leve sombra, sin remedio rodar, del meridiano, sobre los cruentos números.	Á y Z É a´
30	A ti vengo buscándote, Únicamente a ti, sólo al devuelto, que fuiste admitido, y ahora eres desterrado.	k Á l e	A ti, porque impedido, sin consuelo, te doblas de impotencia, y sientes, como un pez entre las horas, que se te va tu río.	Á s ´Z ´l
35	A ti, el que del fiel suelo, el suelo fijo y de seguridad y de firmeza, saliste, y ahora clamas; un suelo te improvisas sustituto, y el piso en que hoy se paran tus pies, sólo es palabras... al que sentiste amor, amor, y no quedaste para siempre sin voz, a ti te ando buscando.	´L ´G c M c c n o n e	Y cada atardecer te es solamente, solamente un viajero muy amado, que se pierde a lo lejos, irrecobramente. 85	B´ É á b´
40	A ti, el que sin moverte, fallecías, Arrebatado allá a donde el espectro, por existir real, con existencia y límite sin límites, esencia y vida era, y existencia, 45 y no suceso sin verdad, de estos que fueron y no son, cuando no fueron nada más ilusión, sensación nada más de no haber sido.	P Á q R S Á Á n L	A ti, el que preguntas, requieres y demandas 90 a tu voz de sonido, la armonía que escuchaste, del silencio que todo lo aclaraba enmudeciendo -el cual, aunque al oído, como la sombra al ojo, se escondía, su especie no era sombra, 95 ni su nombre era muerte, sino sonoridad ensimismada... -	´y ´c ´l C´ Á ´l ´P z ´b´ ´C
50	A ti, el que desasido, sobrepasaste el vértigo, el desmayo, flotaste allende el número, el lenguaje, la hora, la distancia,	l É Ó t	...He aquí, yo sé quién eres, mejor que a mis tristezas te conozco, tú eres igual a mí, 100 tú sí me escucharás, ven, hablaremos.	i J x Á

recuperación de un “tú” donde el poeta puede verse reflejado y, en el acto mismo de reflejarse, liberarse de su carga: la cruz se le cae, el corazón se le aliviana; es capaz de comprender lo fugaz, de unir cielo y tierra inseparables, de detener el tiempo en una imagen.

El principio que en Gorostiza instituye que la inteligencia misma se introduzca en sí y se acompañe, en Efrén cobra vida también: el principio que ordena que el vacío se llene, que la presencia se instaure y que entre dentro de sí y se acompañe.

17.- **Y ésta era nuestra voz...**: claramente cierra este poema el círculo que ha venido configurando, y lo hace de tal modo que, incluso, inicia con puntos suspensivos, como señalando que se pudo haber dicho más de lo hasta aquí expuesto. El poeta reconoce que aquella luz olvidada, aquella luz fugitiva, se encuentra de nuevo ahí: es la luz del amor, es el alma regenerada en una insalvable paradoja: por un lado, un ansia loca y total por expresarse; por otro, una incapacidad de la voz humana por encauzarla. Dirá Efrén que esa voz, recuperada ahora, se asemeja a una sonrisa rota entre los labios y, acompañando ese acto, un fluir delicioso de lágrimas. De seguirse al pie el conjunto del poema, diríamos que *Entre apagados muros* representa una sonrisa rota entre los labios, porque es lo que alcanzó a decirse del divagar del alma (se podría suponer, incluso, que el poema es el testimonio de un fracaso: va en busca de una voz y termina encontrándose con el silencio... ¿o es éste la voz que persigue?). El poema cierra con una paradoja: Oh inmensa voz de amor, voz invencible/ y derrotada siempre.

### Apéndice 3. Segundo ofrecimiento

*Se hace al amante que ha caído  
en desgracia.*

1	Tú, el que el sublime objeto conseguiste encontrar, conjuntamente a tiempo en que la llama sublime, a tu ser daba	a b C c d	y al compás recaíste del aliento, al gotear constante 55 y al péndulo del pulso.	Á o u
5	capacidad de ver.			
10	Tú, el que acertaste a hallar, el que supiste ver. Sin voz, sobrecogido, traspasado, te viste en otro tiempo, y ahora suelto, vacante, a la deriva, viudo, vienes hablando, dando cuenta, monologando siempre, y no descansas tu soliloquio urdiendo.	b d E À f G ´C h	A ti, el que retornaste a la existencia de cielo sí tangible, sí, tangible; mas de luceros vanos, fugitivos, que a la vista se escapan de los ojos, 60 así como se escapa la moneda que entre sueños tuvimos en las manos.	S V ´L ´J ´G É
15	He aquí, yo sé quién eres, mejor que a mis tristezas te conozco; tú eres igual a mí, ven, hablaremos.	i J Á	A ti, porque saliste del recinto sin cinto, del corazón sin centro, 65 del centro sin orillas.	´v ´l á ´f
20	A ti vengo buscándote. De noche, cuando hablo a solas, como un tonto, a ti te hablo.	k e É	Y a la luz caminante de los días, tus ojos reincidiendo, clamas lo que perdiste, buscas y nada hallas, 70 si algo vuelves a ver, no lo conoces, y acordado de ti, sólo ves el vacío, la muerte en el lugar ya inanimado de la vida viviente que olvidaste.	P á ´v ´c W x ´l E O
25	De día, cuando callo en medio de la charla, como un tonto, a ti te echo de menos. He aquí, yo sé quién eres, mejor que a mis tristezas te conozco; tú eres igual a mí, ven, hablaremos.	e ´J a i J Á	A ti, porque sin ancla ni asidero, ya eres de nuevo aguja, y ves, con inquietud, tu leve sombra, sin remedio rodar, del meridiano, sobre los cruentos números.	Á y Z É a´
30	A ti vengo buscándote, Únicamente a ti, sólo al devuelto, que fuiste admitido, y ahora eres desterrado.	k Á l e	A ti, porque impedido, sin consuelo, te doblas de impotencia, y sientes, como un pez entre las horas, que se te va tu río.	Á s ´Z ´l
35	A ti, el que del fiel suelo, el suelo fijo y de seguridad y de firmeza, saliste, y ahora clamas; un suelo te improvisas sustituto, y el piso en que hoy se paran tus pies, sólo es palabras... al que sentiste amor, amor, y no quedaste para siempre sin voz, a ti te ando buscando.	´L ´G c M c c n o n e	Y cada atardecer te es solamente, solamente un viajero muy amado, que se pierde a lo lejos, irrecobramente. 85	B´ É á b´
40	A ti, el que sin moverte, fallecías, Arrebatado allá a donde el espectro, por existir real, con existencia y límite sin límites, esencia y vida era, y existencia, 45 y no suceso sin verdad, de estos que fueron y no son, cuando no fueron nada más ilusión, sensación nada más de no haber sido.	P Á q R S Á Á n L	A ti, el que preguntas, requieres y demandas 90 a tu voz de sonido, la armonía que escuchaste, del silencio que todo lo aclaraba enmudeciendo -el cual, aunque al oído, como la sombra al ojo, se escondía, su especie no era sombra, 95 ni su nombre era muerte, sino sonoridad ensimismada... -	´y ´c ´l C´ Á ´l ´P z ´b´ ´C
50	A ti, el que desasido, sobrepasaste el vértigo, el desmayo, flotaste allende el número, el lenguaje, la hora, la distancia,	l É Ó t	...He aquí, yo sé quién eres, mejor que a mis tristezas te conozco, tú eres igual a mí, 100 tú sí me escucharás, ven, hablaremos.	i J x Á

## Apéndice 4. Esquema Métrico-Rítmico

### Segundo Ofrecimiento

Núm. de versos	Sílabas acentuadas											Núm. de sílabas	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11		
1	1			4		6						7	1ª estrofa
2			3			6						6(+1)	
3		2				6				10		11	
4		2			5	6						7	
5				4		6						6(+1)	
6	1			4		6						6(+1)	2ª estrofa
7				4		6						6(+1)	
8		2				6				10		11	
9		2				6				10		11	
10		2				6						7	
11			3			6				10		11	
12				4		6				10		11	
13				4		6						7	
14				4		6						7	3ª estrofa
15						6				10		11	
16						6	7			10		11	
17		2				6						8(-1)	4ª estrofa
18		2				6						7	
19		2				6				10		11	
20		2				6						7	5ª estrofa
21		2				6				10		11	
21		2	3			6						7	
23		2		4		6						7	
24		2				6				10		11	
25	1			4		6	7			10		11	
26		2				6						8(-1)	6ª estrofa
27	1					6	7			10		11	
28		2				6						7	
29		2				6						7	
30		2			5	6		8		10		11	7ª estrofa
31						6				10		11	
32		2				6						7	
33		2				6				10		11	
34		2				6						7	
35		2				6						7	
36		2				6						6(+1)	
37		2				6						7	
38			3			6						6(+1)	
39			3			6						7	

40		2				6				10		11
41				4		6				10		11
42				4		6						6(+1)
43				4		6				10		11
44		2				6				10		11
45				4			7			10		11
46		2				6				10		11
47			3			6						6(+1)
48			3			6				10		11

8<sup>a</sup>  
estrofa

49		2				6						7
50				4		6				10		11
51		2		4		6				10		11
52		2				6						7
53			3			6				10		11
54				4		6						7
55		2				6						7

9<sup>a</sup>  
estrofa

56		2				6				10		11
57		2		4		6		8		10		11
58				4		6				10		11
59			3			6				10		11
60		2				6				10		11
61			3			6				10		11

10<sup>a</sup>  
estrofa

62		2				6						7
63			3			6						7
64				4		6						7
65		2				6						7

11<sup>a</sup>  
estrofa

66			3			6				10		11
67		2				6						7
68	1					6						7
69	1			4		6						7
70			3			6				10		11
71			3			6						6(+1)
72	1		3			6						7
73		2				6				10		11
74			3			6				10		11

12<sup>a</sup>  
estrofa

75		2				6				10		11
76				4		6						7
77		2				6		8		10		11
78			3			6				10		11
79				4		6						8(-1)

13<sup>a</sup>  
estrofa

80		2				6				10		11
81		2				6						7
82		2				6				10		11
83				4		6						7

14<sup>a</sup>  
estrofa

84		2				6				10		11
85			3			6				10		11
86			3			6						7
87						6						7

15<sup>a</sup>  
estrofa

88		2				6						7
89		2				6						7
90			3			6						7
91			3			6				10		11
92		2				6				10		11
93		2				6						7
94				4		6				10		11
95		2				6						7
96		2				6						7
97						6				10		11

16<sup>a</sup>  
estrofa

98		2		4		6						7
99		2				6				10		11
100	1			4		6						6 (+1)
101	1	2				6	7			10		11

17<sup>a</sup>  
estrofa

## Bibliografía.

- Abrams, M. H., *El Romanticismo: tradición y revolución*. Tr. Tomás Segovia. Madrid. Visor. 1992 (Literatura y debate crítico, 13).
- Alonso, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. 5ta ed. Madrid. Gredos. 1966 (Estudios y ensayos, 1).
- B. Pedraza, Felipe y Milagros Rodríguez, *Manual de literatura española III. Barroco: Introducción, prosa y poesía*. Navarra, CÉNLIT ediciones, 1980.
- Baehr, Rudolf, *Manual de versificación española*. Tr. K. Wagner y F. López Estrada. Madrid. Gredos. 1970.
- Barajas, Benjamín, *Los ocho poetas mexicanos: su generación y su poética*, (Tesis de doctorado en Literatura Mexicana), UNAM, 2005.
- Bobbio, Norberto, *El existencialismo*. Tr. Lore Terracini, México, FCE, 1981 (Breviarios, 20).
- Bosque Lastra, Ma. Teresa, *La obra de Efrén Hernández*, (Tesis de posgrado), Universidad Iberoamericana, México, 1963.
- Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética*. Madrid. Gredos, 7ª ed. 1985 (Estudios y ensayos, 7).
- Caparrós, José Domínguez, *Métrica Española. Teoría de la literatura y literatura comparada*, Madrid, Síntesis, 2da., ed., 2000.
- Castillo Díaz, Jairo Francisco, *Una aproximación a la cuentística de Efrén Hernández*. México, UNAM-FFyL, 1996 (Tesis de licenciatura).
- Cohen, Jean, *El lenguaje de la poesía*. Tr. Soledad García Mouton. Madrid, Gredos, 1982 (Biblioteca Románica Hispánica, 322).
- Colín Sandoval, Jacqueline. *La estética modernista en la obra de Efrén Hernández*. UNAM, FFyL, Div. De estudios de Posgrado. 2002. Tesis para grado de Maestra en Letras (Letras Mexicanas).
- De la Cruz, San Juan, *Subida del Monte Carmelo*. 6ª ed., México, Porrúa, 1998 (Sepan cuántos..., 228).
- Demetrio, *Sobre el estilo*. Tr. José García López. Madrid. Gredos, 1996 (Biblioteca clásica, 15).
- Domínguez, Caparrós, José, *Métrica Española. Teoría de la literatura y literatura comparada*. 2da., ed., Madrid, Síntesis, 2000.

- Escalante, Evodio, *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe*. México, Casa Juan Pablos, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Metafísica y delirio. El Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta*. México, Ediciones sin nombre, 2011.
- Walter Falk. *Impresionismo y expresionismo. Dolor y transformación en Rilke, Kafka y Trakl*. Tr. Mario Bueno Hesmerle. Madrid. Guadarrama. 1963.
- Genette, Gerard Genette, *Umbrales*. Tr. Susana Lage. México. 2001. Siglo XXI (Lingüística y teoría literaria).
- Gutiérrez Girardot, Rafael, *Entre la Ilustración y el expresionismo. Figuras de la literatura alemana*, pról. Carlos Gaviria Díaz. México. FCE. 2004.
- Hadatty, Mora, Yanna C., *Narrativa de vanguardia en Iberoamérica. El problema de la representación (1922 – 1935)*. UNAM-FFyL, 2002 (Tesis doctoral).
- Hatzfeld, Helmut, *Estudios sobre mística española*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica-Hispánica, II. Estudios y ensayos), 1955.
- Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Tr. María D. Mouton y V. García Yebra. 4ª ed. Madrid. Gredos. 1965 (Biblioteca Románica Hispánica. Tratados y monografías, 3).
- Kundera, Milan, *La vida está en otra parte*, tr. Fernando de Valenzuela, México, Seix Barral, 1993.
- Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria*. V. 2, Tr. José Pérez Riesco, Madrid. Gredos, 1960 (Biblioteca románica hispánica. Manuales, 15), 3V.
- “Longino”. *Sobre lo sublime*. Tr. José García López. Madrid. Gredos, 1996 (Biblioteca clásica, 15).
- López, Estrada, Francisco, *Métrica española del siglo XX*. Madrid. Gredos.
- Mayoral, José Antonio, *Figuras retóricas*. Madrid, Síntesis. 1994.
- Negrín Muñoz, Edith del Rosario. *Comentarios a la obra de Efrén Hernández*. México. UNAM-FFyL. 1970 (Tesis de licenciatura).
- Paz, Octavio, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México, FCE, 1978.
- \_\_\_\_\_, *El laberinto de la soledad*. México, FCE, 1992.
- Paz, Octavio et. al., *Poesía en movimiento. México 1915-1966*. Sel. y notas de. Pról. Octavio Paz. 23ª ed., México, Siglo XXI, 1995.
- Todorov, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Tr. Ana María Nethol. México, Siglo XXI, 1978.

Toledo, Alejandro (comp.), *Efrén Hernández, Obras completas*. 2V, México, FCE, 2007 (V.1) y 2012 (V.2).

\_\_\_\_\_, *Dos escritores secretos. Ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario*. México, 2006, CONACULTA (Fondo Editorial Tierra Adentro, 315).

Valèry, Paul, *El cementerio marino*, Tr. Jorge Guillén. México. Alianza. 2002.

Vattimo, Gianni (comp.), *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*. Barcelona, Gedisa, 1999.

Villaurrutia, Xavier, *Obras completas*, México, FCE, 1966.

Viñas Piquer, David, *Historia de la crítica literaria*. Barcelona, Ariel, 2002.

Wasem, Marcos, *Barroso y sublime. Poética para Perlongher*, Argentina, Ediciones Godot, 2008.

#### **WEB:**

Aurora Egido. *La silva en la poesía andaluza del barroco (con un excursus sobre Estacio y las Obrecillas de Fray Luis)*, pp. 6-20 en [http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/046/046\\_007.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/046/046_007.pdf) Consultado en marzo de 2015.

Afhit Hernández Villalba, “Misticismo y poesía: elementos retóricos que conforman la estética mística”, en <http://ojs.colsan.edu.mx/ojs/index.php/COLSAN/article/view/495/0> (9 de octubre del 2016), p. 12.