

Universidad de Guanajuato
División de Ciencias Sociales y Humanidades



La paloma, el sótano y la torre: un juicio emitido por un sujeto consciente de su historicidad o La soledad, el mal nacido del pensar el bien

TESIS

Que para obtener el título de:

Licenciada en Historia

PRESENTA

Susi Carolina Yebra Parra

Directora de Tesis: Ana María Alba Villalobos

Guanajuato, México, noviembre del 2022

Agradezco muy hondamente a mi familia por su amor, apoyo y ánimo constante a lo largo de estos años de entrega completa a Efrén. Mucho de lo que soy es por ustedes, por lo que encuentro de ustedes en mí hoy y siempre, por lo que reconozco mío, como mío y de mí, en ustedes.

Agradezco infinitamente a la Doctora Ana María Alba Villalobos por la inagotable confianza, paciencia y fortaleza dada en abundancia y con suma generosidad, de principio a fin, a este especial y complejo proyecto, a este increíble e incomparable autor y a esta particular y soñadora joven aprendiz de la vida. Sin duda alguna, nada de lo que ahora se presenta habría visto la luz sin el incansable acompañamiento de tan grande y admirable profesora, amiga y compañera de aventuras. La sabiduría que me ha compartido es un tesoro invaluable y sin par. Mi eterno, profundo e inagotable cariño, respeto y agradecimiento para usted.

Agradezco a ese celestial padre que siempre ilumina mi vida y mi andar.

Y, finalmente, te agradezco a ti, Efrén Hernández, por mostrar lo difícil de mirar, por abrir la entrada a un camino donde la vida se puede afrontar, se puede abrazar y se puede volver a contar.

A Juanita y Carlos

A Carlitos, Rosita, Letita, Efrencito, Tanito y Lili

A Carelita, Caos y Tuttita

A todos aquellos que, como Catito, se identifiquen con la realidad aquí tratada

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO I. <i>La paloma, el sótano y la torre</i> , un diálogo entre el discurso ficcional y el discurso histórico: La posibilidad de emitir un juicio desde la voz de un sujeto consciente de su historicidad.....	
	10
CAPÍTULO II. Análisis narratológico de <i>La paloma, el sótano y la torre</i> , de acuerdo a la teoría propuesta por Gerard Genette.....	
	60
2.1 El desarrollo del <i>Tiempo</i> en <i>La paloma, el sótano y la torre</i>	61
2. 1. 1 El Orden Narrativo en <i>La paloma, el sótano y la torre</i>	61
2. 1. 2 La Duración Narrativa en <i>La paloma, el sótano y la torre</i>	71
2. 1. 3 La Frecuencia Narrativa en <i>La paloma, el sótano y la torre</i>	181
2. 2 El desarrollo del <i>Modo</i> en <i>La paloma, el sótano y la torre</i>	204
2. 3 El desarrollo de la <i>Voz</i> en <i>La paloma, el sótano y la torre</i>	212
2. 3. 1 El Tiempo de la Narración en <i>La paloma, el sótano y la torre</i>	212
2. 3. 2 El desarrollo de los Niveles Narrativos en <i>La paloma, el sótano y la torre</i>	213
2. 3. 3 El desarrollo de la Persona (Actitud Narrativa) en <i>La paloma, el sótano y la torre</i>	227
CAPÍTULO III. El mundo de Efrén Hernández en la literatura mexicana.....	
	229
CONCLUSIONES.....	331
FUENTES CONSULTADAS.....	341
ANEXOS.....	347

INTRODUCCIÓN

Efrén Hernández, un autor fundamental en la literatura mexicana

Referirse a la primera mitad del siglo XX mexicano es llevar a cabo una evocación inmediata de una enunciación y representación de esta como un momento histórico sumamente complejo, en el cual, de manera radical, una multiplicidad de elementos participó en la configuración de una nueva realidad nacional. La vida sociocultural de México, durante todo este periodo, se vio definida por la inestabilidad y el permanente cambio en lo económico, lo político, lo social y lo cultural. Este último aspecto, reflejado principalmente en el gran desarrollo artístico y filosófico fue, en buena medida, el medio por el cual se comunicaron los nuevos proyectos, así como las reacciones ante estos y por los que hablarían y se desarrollarían los nuevos pensamientos, ideologías y visiones de la nación.

Por esto es que, cada vez que se remite a este momento histórico, resulta inevitable reconocer como fundamentales el arte y la cultura en la comprensión del desarrollo de este periodo. Basta decir, para comprobar lo dicho, que su fortalecimiento e impulso dieron como resultado: todo el grupo de grandes muralistas; el poderoso auge y expansión del cine de oro mexicano; el fortalecimiento de compañías de teatro con propuestas y tendencias modernas; el desarrollo de una filosofía mexicana; y el surgimiento y consolidación de revistas literarias y de escritores, de muy alto nivel, que cultivaron los diversos géneros literarios, incluida la crítica, coadyuvando a la conformación de nuevas lecturas e interpretaciones de la realidad.

Ahora bien, partiendo de este marco, introduciendo la mirada en las diversas oleadas de escritores que se dieron a lo largo del siglo XX, sobre todo en la primera mitad, se encontrará, al sumergirse en el mar de la historia, con un buen número de los llamados “grandes escritores”. En medio de ese anchuroso mar, donde refulgen algunos de estos renombrados autores, se encuentra al escritor mexicano Efrén Hernández (1904-1958), cuyo nombre, no porque la persona a la que este hace referencia fuese menos talentosa o relevante que estos, es de aquellos que vagamente resulta conocido por oírlo mentar o verlo escrito alguna vez, pero que la mayoría de las ocasiones resulta inidentificable. Cuando se repara en su existencia, en una primera y básica búsqueda, casi como un milagro, se hayan

en pequeñas líneas de importantes referencias bibliográficas (*Enciclopedia de la Literatura Mexicana*; *Historia general de México*) menciones sobre su desempeño, relacionado con su fructífera, tenaz y empeñosa labor en la *Revista Antológica América* (1940-1960), una de las revistas literarias más importantes de América Latina en el siglo XX, y vinculada estrechamente al importante impulso que dio a jóvenes escritores, como Juan Rulfo, Rosario Castellanos, Juan José Arreola, etc., que, tiempo después, se transformarían en iconos de la literatura mexicana. Si se continúa la búsqueda en Internet, donde en la actualidad se pueden consultar muy variados artículos, libros, documentales y otros tantos materiales de numerosos escritores, se encuentra que son escasísimas y escuetas las referencias relacionadas a él (Wikipedia, por ejemplo, tiene un pequeño artículo que habla sobre Hernández de forma breve, empleando como referencia algunos textos editados por la UNAM; *Letras Libres* tiene disponible para lectura “Tachas”, y nada más; el periódico *El Universal*, del día 01 de septiembre de 2018, conserva en su acervo una reseña sobre el escritor guanajuatense, conmemorando el día de su nacimiento, titulada “Efrén Hernández, el cuentista “más extraño” del siglo XX”¹ en el que no se menciona nada distinto a lo ya mencionado; y las localizaciones domiciliarias de la Casa de la Cultura “Efrén Hernández”, la Biblioteca Pública “Efrén Hernández” y el Centro Escolar Sabines con dirección en la calle Efrén Hernández, todas ellas en la ciudad de León, Guanajuato, de donde es originario este escritor). Aunado a esto, y empeorando la situación, todo el que busque se topará con el preocupante hecho de que en el ámbito académico literario actual, poquísimos son los ensayos y estudios en los que, de manera formal, se pretende abordar la obra hernandean rigurosamente², siendo muchos menos aquellos a los que se puede tener fácil acceso.

No es hasta que se llega a las *Obras completas* de Efrén Hernández, gran trabajo compilatorio realizado por Alejandro Toledo, que se tiene la posibilidad de acceder a su obra y notar, un poco más claramente, quién fue ese escritor, cuál su obra, cuál su particularidad y cuál su importancia. Por ejemplo, por la ficha autobiográfica, algunos

¹ El Universal, “Efrén Hernández, el cuentista “más extraño” del siglo XX”, 01 de septiembre del 2018, *El Universal*. Visto en: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/efren-hernandez-el-cuentista-mas-extrano-del-siglo-xx> [01/10/2022]

² Entre los esfuerzos sobresalientes, y únicos, habrá que contar el trabajo de Alejandro Toledo, quien se encargó de editar la segunda y última versión de *Obras Completas* (en las cuales encontramos un dossier crítico) y el trabajo compilatorio de Juan Manuel Berdeja titulado *Mirar no es como ver: ensayos críticos sobre la obra de Efrén Hernández*.

textos del dossier crítico y algunos artículos escritos por el mismo Hernández, podemos saber que Efrén Hernández, hijo de Efrén Hernández y Josefa Hernández, nació en la ciudad de León, Guanajuato el día 01 de septiembre de 1904; que quedó huérfano de padre a la edad de 14 años, por lo que tuvo que trabajar como aprendiz de botica, de zapatero, de platero, etc., con lo cual pudo pagar materias de preparatoria y exámenes a título de suficiencia; que en 1925 se fue a la ciudad de México a estudiar en la Facultad de Derecho, la cual abandonó en 1928, al considerar que “los espaldarazos de los títulos universitarios no son más que un fraude”³; que hasta 1958, año en que se dio su fallecimiento, Hernández se desarrolló como escritor de cuentos, novelas, poesía, teatro, cine, ensayos y crítica literaria; que laboró, destacablemente, en el Departamento de Publicaciones de Bella Artes y en el de Divulgación de la Secretaría de Educación Pública, así como en diversos periódicos y revistas, y que su desempeño tuvo que alternarse, en muchos momentos de su vida, por la acuciante situación de pobreza y la imperante necesidad de solventarse económicamente a sí mismo y a su familia, en muy diversos oficios poco relacionados con el ámbito literario; lo cual, no impediría que logrará ser el director más relevante de la *Revista Antológica América*, al reorientarla y conformarla como una revista literaria donde tuviera cabida “la gente nueva, valiosa, desconocida o subestimada del mundo de las letras”⁴. Hay que destacar que estos acontecimientos y circunstancias del escritor leonés no le impidieron llegar a ser un significativo director de la revista *América*, ni obstaculizaron el apoyo e impulso, sincero y significativo, que brindó a la carrera de Juan Rulfo, Rosario Castellanos, Juan José Arreola, Jaime Sabines, entre otros; tampoco que su obra fuera, en todos los sentidos, la de un escritor genuinamente innovador, ingenioso, fructífero y muy profundo, al que, innegablemente, se le reconoce, hasta el día de hoy, como uno de los más importantes en las letras mexicanas.

Queda claro que los aspectos relacionados con la revista *América* y el apoyo a los jóvenes escritores pueden ser motivo más que suficiente y necesario para ver como indispensable el hecho de apreciar, analizar y trabajar sobre su labor. Sin embargo, si se ahonda más en su obra como escritor, y no solo como difusor cultural del arte y la

³ Hernández, E., “Ficha biográfica” en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández*, FCE, México, 2007, p. 20.

⁴ Franco, M., “Prólogo a *Bosquejos*” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 539.

literatura, se encontrará que, primero, su principal importancia radica en su innovadora, compleja y muy profunda propuesta literaria, cuyo fondo y forma rebasarían lo conocido y efectuado en su época; y, segundo, que en algunas de sus obras se desarrollan discursos en los que alcanzar una apreciación y comprensión requerirá de una labor analítica interdisciplinar que parta ya no solo desde lo literario, sino también desde lo histórico. Pero, antes de que se caiga en la ya frecuente tendencia a pensar que la justificación de tal consideración se reduciría solamente a encontrar en las obras literarias ficcionales huellas, efectos-signos, del paso pasado de los vivientes de cierto momento⁵ (representaciones de su realidad socio-histórica particular experimentada), a partir de las cuales el estudioso puede hacerse una idea del contexto, resultará importante, en este mismo hilo de pensamiento, ampliar la visión y contemplar, por su naturaleza de huellas temporales, que estas obras, al ser documentos (pruebas materiales), pueden ser garantes⁶ ya no solo de una serie de acontecimientos históricos referidos ficcionalmente o ficcionalizados, o de una cierta y aparente realidad común a la referida por los discursos históricos, sino de la experiencia del tiempo, del vivir y ser en un momento y lugar específico en este mundo, de la conciencia que de ese existir los autores de tales discursos ficcionales son poseedores y emisores. Como se puede observar, estos otros aspectos resultan también sumamente importantes en la comprensión de la configuración y funcionamiento de esa realidad pasada a la que tan afanosamente los historiadores buscan comprender y referir de la manera más exacta y fiel posible; más si se recuerda que

Nuestra experiencia como seres temporales es tan opaca que no puede hablarse de ella directamente. [...] Esa opacidad lógica pone de manifiesto el hecho de que la historicidad⁷ de la experiencia humana solo puede llevarse al lenguaje mediante la narratividad, que a su vez requiere el juego y la interrelación de las dos formas principales de narración.⁸

El trabajo de investigación que a continuación se presenta se desarrolla en tres partes que, en conjunto, ayudan a mostrar la riqueza y complejidad de la propuesta literaria

⁵ Ricoeur, P., *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 1996, p. 808.

⁶ Ibidem., p. 804.

⁷ Se entenderá este concepto como la representación mental del “hecho inherente de que el ser humano es un ser pensante y consciente que se encuentra en la historia” (Ricoeur, P., *Historia y narratividad*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1999, p. 134); así como el “intervalo que se “extiende” —o se estira— entre nacimiento y muerte, y en el que prevalece, en cierta manera, la referencia al pasado” (Ricoeur, P., *La memoria, la historia, el olvido*, FCE, Buenos Aires, 2004, p. 346).

⁸ Ricoeur, P., *Historia y narratividad*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1999, p. 145.

hernandeana; así como la necesidad y la posibilidad que se tiene de, para comprenderla y apreciarla mejor, una lectura interdisciplinar entre la historia y la literatura, pues su importancia radica ya no solo en su innovadora propuesta formal-narrativa, sino también en lo que a través del desarrollo discursivo parece comunicar.

En el primer capítulo se plantea la cuestión de si es posible que un discurso ficcional funcione como el medio por el cual el autor como un sujeto, un “yo”, consciente de su historicidad, emita abiertamente un juicio de su realidad socio-histórica-cultural y, si esto es factible, cuáles son los elementos que hacen posible identificar en *La paloma, el sótano y la torre* un caso que ejemplifica tal posibilidad. El tratamiento de tal cuestión se dará a través de un diálogo con los planteamientos teóricos propuestos por Paul Ricoeur sobre la relación entre el “Discurso Decriptivo-Histórico” y el “Discurso Ficcional”, la lectura realizada por Maria Laura Giacobello sobre el concepto de “Juicio” en la obra de Hannah Arendt y las definiciones y consideraciones de Manuel Alberca sobre la “Novela Autobiográfica”.

En el segundo capítulo, teniendo una respuesta afirmativa a la cuestión planteada en el primer apartado, se desarrolla el análisis narratológico de *La paloma, el sótano y la torre*, siguiendo la teoría estructural de Gerard Genette. La efectución de tal labor analítica se basa en la necesidad de poder ubicar y comprender cuál es el juicio que se pretende desarrollar y comunicar por medio del discurso narrativo, qué relevancia tiene la emisión de tal juicio, si existe un motivo especial por el cual el autor emplea la forma discursiva propia de la novela para formular, expresar y comunicar tal juicio y cómo es que se articula y funciona, entonces, el discurso que constituye Hernández y cuál su finalidad.

Por último, en el tercer capítulo se presenta una detallada revisión de lo que a lo largo del tiempo se ha dicho, analizado y desarrollado por los estudiosos y críticos de la literatura sobre la obra, la actividad cultural-literaria y la persona de Efrén Hernández. Este tratamiento minucioso del estudio que hasta el día de hoy se ha realizado en torno a la figura de este autor resulta de suma relevancia para reconocer con claridad la naturaleza de la idea que de Hernández y su obra se tiene, y, hablando específicamente del fin perseguido en este trabajo de investigación, lo que se ha llegado a observar, identificar y proponer respecto a *La paloma, el sótano y la torre*.

CAPÍTULO I

La paloma, el sótano y la torre, un diálogo entre el discurso ficcional y el discurso histórico: La posibilidad de emitir un juicio desde la voz de un sujeto consciente de su historicidad

Tanto la narración histórica como la narración ficcional son relatos (composiciones que reúnen una serie de acontecimientos conforme a un orden específico⁹), o sea, discursos narrativos que al ser fijados por la escritura se transforman en textos¹⁰ donde invariablemente se encuentra una relación, o función, referencial por medio de la cual, el sujeto enunciador del discurso dice algo sobre algo a otro sujeto. Aquello sobre lo que se habla recibe el nombre de referente y ese referente del discurso contiene en sí el referir algo verdadero o real, algo extralingüístico: el mundo, lo real mismo¹¹ y todo cuanto en él se engloba. En este sentido, entonces, se vuelve indispensable tener bien presente el hecho de que toda narración, de cierta forma, posee una pretensión referencial¹², la cual conlleva el desarrollo y uso de formas simbólicas, verbales o no, así como de aplicaciones metafísicas o literales de la predicación (la función denotativa y la función connotativa)¹³. Y es que, ya sea una narración histórica o una narración ficcional, toda narración es una disposición de acontecimientos¹⁴, y ambos tipos de narración se refieren a la acción humana, aunque lo hagan con pretensiones referenciales diferentes¹⁶; pues, mientras que la Historia se rige por una pretensión de “verdad” cuya base se constituye por medio de reglas de la evidencia empírica, viéndose limitada por la red restrictiva que regula las descripciones convencionales del mundo, la ficción se rige por una pretensión referencial cuya finalidad es redescubrir la realidad¹⁷. En los dos casos se ve justificado existencialmente el doble uso del término “historia”

⁹ Ibidem., p. 92.

¹⁰ Ibidem., p. 60.

¹¹ Ibidem., p. 62.

¹² Ibidem., p. 134.

¹³ Ibidem., p. 136.

¹⁴ Entendiendo la noción de “acontecimiento” como un concepto-límite que refiere la idea de lo que ha sucedido realmente (Ricoeur, P., *Historia y narratividad*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1999, p. 103), “de la cosa de la que se habla” (Ricoeur, P., *La memoria, la historia, el olvido*, FCE, Buenos Aires, 2004, p. 234).

¹⁵ Ricoeur, P., *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 2008, p. 88.

¹⁶ Ricoeur, P., *Historia y narratividad*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1999, p. 143.

¹⁷ Ibidem., p. 143-144.

Como conjunto de los acontecimientos (hechos) pasados, presentes o futuros, y como conjunto de los discursos habidos sobre los acontecimientos (estos hechos), en el testimonio, el relato, la explicación y, finalmente, la representación historiadora del pasado. Hacemos la historia y hacemos historia porque somos históricos.¹⁸

En ellos se cumple la condición histórica, condición existencial de posibilidad de toda la serie de discursos habidos sobre la historia en general (en la vida, en la ficción y en la Historia)¹⁹, pues, en resumidas cuentas, todo lector de estos discursos recibe, gracias al lenguaje, no solo el sentido que cada obra contiene, sino también, por medio de este, su referencia: la experiencia que esta trae al lenguaje y, en último término, el mundo y su temporalidad que despliega ante ella²⁰. Ambos relatos, tanto el de ficción como el histórico, poseen cierta unidad estructural, un solo juego del lenguaje²¹, que consiste en conjuntar una dimensión secuencial (sucesión ordenada) y otra configurativa (totalidad temporal)²²; y en ellos operarán procesos configurativos que, del mismo modo que un juicio reflexivo, tendrán como función esencial captar conjuntamente los acontecimientos²³, pues

el hecho de contar y de seguir una historia consiste en “reflexionar sobre” los acontecimientos, con el objeto de englobarlos en totalidades sucesivas.²⁴

Entonces, puede decirse que tanto el relato histórico como el relato de ficción tienen que ver con las mismas operaciones configuradoras y lo que las opone no es tanto la actividad estructuradora implicada en sus estructuras narrativas, sino la pretensión de verdad que rige en cada una²⁵. Pues, mientras la historiografía busca reivindicar una referencia que se inscribe en la empiria centrándose en acontecimientos que han tenido lugar efectivamente²⁶ (referencialidad primaria), la poética (conjunto de textos cuya pretensión de verdad no se inscribe en el marco de la proposición descriptiva) desarrolla su

¹⁸ Ricoeur, P., *La memoria, la historia, el olvido*, FCE, Buenos Aires, 2004, p. 453.

¹⁹ Ídem.

²⁰ Ricoeur, P., *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 2008, p. 150.

²¹ Ricoeur, P., *Historia y narratividad*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1999, p. 132.

²² Ibidem., p. 127.

²³ Ibidem., p. 105.

²⁴ Ídem.

²⁵ Ricoeur, P., *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 2008, p. 378.

²⁶ Ricoeur, P., *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 2008, p. 155.

capacidad referencial como referencia secundaria gracias a la suspensión de la referencia primaria²⁷. Esta referencia desdoblada tiene su origen en el hecho de que

[...] la función poética del lenguaje no se limita a la exaltación del lenguaje por sí mismo, a expensas de la función referencial, tal como en el lenguaje descriptivo. [...] la suspensión de la función referencial directa y descriptiva no es más que el reverso, o la condición negativa, de una función más disimulada del discurso, a la que de alguna forma libera la suspensión de valor descriptivo de los enunciados.²⁸

Siendo así que en los relatos ficcionales el lenguaje poético dará lugar a connotaciones imaginativas y emocionales, al encuentro con el aspecto de la imagen en tanto que en función de lo ausente o de lo irreal. La imagen que se proyecta en el discurso no viene a ser sino el medio por el cual se lleva a cabo la suspensión o la *epoché* de la realidad cotidiana (siendo esto el aspecto negativo de la ficción) y se abre un nuevo acceso a la realidad²⁹. Una obra literaria ficcional no carece de referencia, es solo que su referencia final tiene como condición de posibilidad la suspensión de la referencia del lenguaje convencional, con lo cual se da paso a la posibilidad de re-descripción de la realidad³⁰, y con ello a la posibilidad de representación de algunos aspectos propios de la misma realidad que quedan inaccesibles a la descripción directa³¹. En resumidas cuentas, mientras que el relato histórico tiene una inherente pretensión de verdad basada en huellas verificables, el relato ficcional no depende, como fundamento principal, de tal consideración.

Entonces, si ambos tipos de relato llevan nuestra historicidad al lenguaje³², ambos relatos vienen a ser representaciones (de nuestra situación histórica, de nuestras realidades, de lo real) donde indispensablemente lo mimético se dará, aunque en un caso venga a ser “imitación creadora” (en el relato ficcional) y en otro “imitación copia” (en el relato empírico)³³. Al asimilar la presencia de la pretensión mimética en ambos relatos, se debe asimilar también la injerencia indudable de la imaginación en el acto narrativo desarrollado

²⁷ Ricoeur, P., *Historia y narratividad*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1999, p. 52.

²⁸ Ricoeur, P., *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 2008, p. 33.

²⁹ Ricoeur, P., *Historia y narratividad*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1999, p. 54.

³⁰ *Ibidem.*, p. 143.

³¹ Ricoeur, P., *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 2008, p. 33.

³² Ricoeur, P., *Historia y narratividad*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1999, p. 153.

³³ *Ibidem.*, p. 140.

en ambos casos, siendo esto una característica compartida, al igual que en lo referente a la referencialidad, que los asimila pero que también los diferencia; pues, mientras en el discurso ficcional la imaginación se usará para “producir-establecer” realidades y sentidos lógicos y verosímiles que atiendan a la estructura lógica y significado de los acontecimientos, en el discurso histórico la imaginación se usará en un intento de “reproducir” lo ausente: los acontecimientos pasados, la realidad pasada, el darse efectivo de estos³⁴. Se comprende, por tanto, que ambos tipos de imaginación se encuentran unidos en el representar acontecimientos, en el reactivar la realidad humana (la acción humana), aunque sea de modos diversos y con pretensiones distintas.

Partiendo de esta lógica no resulta errado el aceptar que, del mismo modo que el relato ficcional, el relato histórico tiende a asumir el estatuto de un sistema autosuficiente de símbolos, así como la naturaleza de un artefacto literario, “en la medida en que pretende que el mundo que describe —que es, desde el punto de vista de la realidad, el ‘mundo de la obra’— equivalga a los acontecimientos efectivos de la realidad”³⁵. Es así que puede decirse que el relato histórico es al tiempo “re-presentación” y “representación”, pues si bien, como relato que pretende contar la verdad, el relato histórico se basa en la indagación objetiva, que es la acción-movimiento mediante la cual el historiador se somete a los acontecimientos a través de las huellas que dejan³⁶, buscando así hacer una minuciosa, detallada y comprobable descripción que dé lugar a una “re-presentación” de la realidad pasada, que no perderá nunca su naturaleza de “representación”, pues, primero, la realidad referida se encuentra ausente y distante, como algo dado-presente en el pasado³⁷, y que solo se logra preservar e identificar virtualmente por medio de las huellas que han quedado de ella y que representan³⁸, en cierto sentido y forma, su esencia; y, segundo, por el hecho en sí de que el mismo acto de indagación, que es la acción de intentar averiguar algo discurrendo (tanto en el sentido de pensar-reflexionar algo, como en el sentido de pensar-imaginar algo³⁹) y formulando preguntas⁴⁰, conlleva definitivamente un carácter subjetivo

³⁴ Ibidem., p. 141.

³⁵ Ibidem., p. 136.

³⁶ Ibidem., p. 180.

³⁷ Ricoeur, P., *La memoria, la historia, el olvido*, FCE, Buenos Aires, 2004, p. 77.

³⁸ Ibidem., p. 549.

³⁹ Esto de acuerdo con la definición de “Discurrir” dada en Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, RAE, Madrid 23.^a ed., 2021 [versión 23.4 en línea]. Visto en: <https://dle.rae.es> [29/09/21].

que permite enunciar el hecho histórico, o sea, el contenido de un enunciado que intenta representar el acontecimiento real⁴¹, “la vida de los hombres del pasado tal como fue”⁴².

Entonces, como ya se ha dicho, será necesario recordar siempre que la preponderancia de la naturaleza de “re-presentación” sobre la naturaleza de “representación” propia del discurso histórico dependerá de la regencia de la intencionalidad histórica de referir los hechos tal como fueron, pues, “aunque el pasado ya no exista y solo pueda ser alcanzado en el presente del pasado, por medio de las huellas que de él han quedado”⁴³, sigue siendo un hecho que el pasado ha tenido lugar y que, por ausente que esté de la percepción presente, puede llegar a darse cuenta fiable de él por medio de la nota realista inigualable del relato histórico y sus métodos de indagación.

Sin embargo, y en este mismo tenor, se vuelve importante hablar sobre el hecho de que, por el mismo ejercicio del talento imaginativo dado en ambos relatos al momento de desarrollar el acto de contar desde una condición de experiencia humana que resulta común⁴⁴, el discurso ficcional puede llegar a ser además de “representación” una legítima y vivida “re-presentación”.

Por lo general, se suele contraponer y paralelizar la dirección de la imaginación, según la intencionalidad del discurso, dejando por un lado la “imaginación ficcional” como una dirigida únicamente hacia lo fantástico, lo irreal, lo posible y lo utópico; y, por otro lado, la ‘imaginación de la memoria’, que es a la que recurre el historiador al acudir y emplear las huellas del pasado, la cual se dirige a la realidad anterior (pues la anterioridad constituye la manera temporal por excelencia de la “cosa recordada”, de lo “recordado en cuanto tal”)⁴⁵. Al ser la memoria la capacidad o facultad de recordar, entendiéndose por recordar la acción de “pasar a tener en la mente algo del pasado”⁴⁶, se pretende que los recuerdos (imágenes o conjuntos de imágenes de hechos o situaciones pasadas que quedan

⁴⁰ Definición de la palabra “Indagar” dada en Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, RAE, Madrid 23.^a ed., 2021 [versión 23.4 en línea]. Visto en: <https://dle.rae.es> [29/09/21].

⁴¹ Ricoeur, P., *La memoria, la historia, el olvido*, FCE, Buenos Aires, 2004, p. 233.

⁴² Ibidem., p. 234.

⁴³ Ricoeur, P., *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 2008, p. 155.

⁴⁴ Ricoeur, P., *Historia y narratividad*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1999, p. 150.

⁴⁵ Ricoeur, P., *La memoria, la historia, el olvido*, FCE, Buenos Aires, 2004, p. 22.

⁴⁶ Definición de la palabra “Recordar” dada en Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid 23.^a ed., 2021 [versión 23.4 en línea]. Visto en: <https://dle.rae.es> [07/10/21].

en la mente⁴⁷ o descritas e inscritas en algún objeto que permite recordarlos y referirlos) sean el equivalente virtual de los acontecimientos (los acontecimientos, lo acontecido)⁴⁸ y el recordar ya no solo un mero recordar, sino un rememorar (la acción esforzada e intencionada de búsqueda de recuerdos, de recordar) en el que la representación esquemática se convierta en una representación llena de imagen⁴⁹ que traiga lo ausente al presente. Pero esta última pretensión es, una vez más, un punto de encuentro entre uno y otro discurso, pues ambos llegan a hacer uso de la memoria y el acto rememorativo, y no el solo recordar, en el traer al presente el acontecer y los acontecimientos pasados.

Aceptable, pero algo simplista y limitado resultará decir que la distinción entre uno y otro discurso se marca claramente por sus rasgos diferenciales (mientras en uno se da la suspensión de cualquier posición de realidad y se activa la visión de lo irreal, en el otro se marca la posición de una realidad anterior⁵⁰), pues en la actualidad son conocidos diversos géneros literarios en los que la literatura se constituye un verdadero laboratorio verbal en el que lo histórico narrado y lo mnemónico experimentado se entrecruzan en el lenguaje, haciendo emerger configuraciones culturales del fenómeno mnemónico⁵¹. La memoria declarativa (que puede venir de la memoria personal o de la memoria colectiva) se hace relato al ser enunciada y con ello se carga de sentido de la historia, el cual puede transmitirse mediante géneros literarios ajenos al cuidado de explicar los acontecimientos históricos⁵². En cierta medida, en ambos casos, se repite el pasado por medio de la rememoración (lo cual implica la injerencia de la fuerza creadora, que es la facultad de “realizar de nuevo” y por la cual es posible la reapertura del pasado al presente y al futuro⁵³); todo esto implicará, en definitiva, un conocimiento previo de la realidad pasada, o al menos el conocimiento de las huellas que de ella quedan, que permita, al verla representada, un reconocimiento de la semejanza de lo uno en lo otro⁵⁴.

⁴⁷ Definición de la palabra “Recuerdo” dada en el Oxford Languages, Oxford University Press, 2021.

⁴⁸ Ricoeur, P., *La memoria, la historia, el olvido*, FCE, Buenos Aires, 2004, p. 42.

⁴⁹ Ibidem., p. 50.

⁵⁰ Ibidem., p. 67.

⁵¹ Ibidem., p. 504.

⁵² Ibidem., p. 514.

⁵³ Ibidem., p. 490.

⁵⁴ Ibidem., p. 449.

En esta búsqueda será preciso recordar que, en cuestión de huellas-testimonios del pasado, no todo empieza ni se reduce en los archivos⁵⁵, sino en la esencia misma del testimonio y en la reminiscencia del pasado plasmada, dada y apoyada en esta y otra clase de documentos, sean soportes materiales o presentaciones figuradas, pues la representación comporta la identificación en la cosa descrita en su ausencia⁵⁶. El discurso ficcional, entonces, puede hacer referencia tanto a acontecimientos reales pasados (sean o no referidos por medio de un figurativo proceso de rememoración en los personajes), como también a hechos históricos (los contenidos de enunciados que intenta contener el acontecimiento real, contruidos por medio de un proceso de separación de este de una serie de documentos que son su fundamento⁵⁷); y esto dependerá ya no solo del hecho mismo de que “la ficción narrativa surge de la *epoché* del mundo ordinario de la acción humana y de las descripciones que hacemos habitualmente del mismo mediante nuestros discursos”⁵⁸, sino también de una pretensión determinadamente intencionada enfocada en mostrar la realidad lo más coincidentemente posible, aunque este, el discurso ficcional, siga sin poner en primer grado la función referencial descriptiva. Como ejemplo inmediato y claro de esto, tenemos lo desarrollado por el Realismo, corriente literaria en la que, como ocurre en historia, el discurso acepta enunciaciones acreditadas solo por el referente⁵⁹, buscando representar los aspectos de la realidad, incluyendo los más cotidianos y más humildes, de modo fiel y objetivo, para así poder dar un cuadro preciso y objetivo de la realidad⁶⁰. Sin embargo, estas enunciaciones acreditadas por el referente no implican precisamente que los personajes y acontecimientos que aparecen descritos en el relato sean precisamente personas o actos realmente existentes y efectuados en el momento contextual de los hechos del relato ni de la enunciación (tanto del narrador, como del escritor), sino solo que estas, y su naturaleza, atiendan y coincidan con la realidad contextual, y sus referencias, del lugar, la época y el pensamiento al cual se refiere y se busca asimilar, así como a los rasgos, emociones y comportamientos humanos comunes, acreditables y conocidos por el sentir y experimentar humano.

⁵⁵ Ibidem., p. 190.

⁵⁶ Ibidem., p. 449.

⁵⁷ Ibidem., p. 233.

⁵⁸ Ricoeur, P., *Historia y narrativa*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1999, p. 143.

⁵⁹ Ricoeur, P., *La memoria, la historia, el olvido*, FCE, Buenos Aires, 2004, p. 327.

⁶⁰ Istituto Giovanni Treccani, “Realismo” en *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, Traducción libre de Susi Carolina Yebra Parra. Visto en: <https://www.treccani.it/vocabolario/realismo/> [01/10/2022].

De esta forma se hace visible cómo “la función poética del lenguaje no se limita a la exaltación del lenguaje por sí mismo, a expensas de la función referencial, sino que la suspensión de la función referencial directa y descriptiva no es más que el reverso, o la condición negativa, de una función más disimulada del discurso, a la que de alguna forma libera la suspensión del valor descriptivo de los enunciados”⁶¹; de tal modo que, se vuelve posible transformar en lenguaje aspectos, cualidades y valores de la realidad que no tienen acceso al lenguaje directamente descriptivo, que solo pueden decirse gracias al juego complejo entre la enunciación metafórica y la transgresión regulada de las significaciones corrientes de nuestras palabras⁶², y que no por ello dejan de formar parte importante en el acontecer de la vida, de la historia, humana. Si bien para el narrador ficcional, como para el historiador, el cineasta y el juez, el límite se encuentra en la parte intransmisible de una experiencia extrema, es importante recordar que decir intransmisible no es igual a decir indecible⁶³, y que, precisamente, en su caso, el lenguaje poético empleado en el discurso ficcional hace posible comunicar, en cierto grado y sentido, por medio de la modificación de la común visión de las cosas, el proyectar el mundo de otro modo y la modificación del usual modo de conocernos⁶⁴, la realidad humana, aun en sus aspectos más profundos, variables y complejos. Es visible, entonces, que el discurso ficcional puede, de manera similar al discurso histórico, describir la realidad pasada; pero también re-describirla, gracias a su capacidad de redesccripción⁶⁵, y así dar cuenta de todo aquello que pocas veces, por la dificultad que ciertos aspectos de la realidad tienen por su inmaterialidad e intransmisibilidad, se logra decir y comunicar, y que es de fundamental importancia en el desarrollo mismo de los acontecimientos, las vivencias y las acciones humanas que determinan el sentido y naturaleza de la historia.

De esta forma es que, una vez más, se puede afirmar que nuestra historicidad es llevada al lenguaje mediante la historia (relato empírico) y la ficción (relato ficcional); y que para alcanzar una comprensión siempre un poco más plena de ella se vuelve preciso apreciar individual y conjuntamente ambos tipos de discursos, así como el intercambio e

⁶¹ Ricoeur, P., *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 2008, p. 33.

⁶² Ídem.

⁶³ Ricoeur, P., *La memoria, la historia, el olvido*, FCE, Buenos Aires, 2004, p. 577.

⁶⁴ Ricoeur, P., *Historia y Narratividad*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1999, p. 57.

⁶⁵ Ibidem., p. 144.

hibridaje que entre ellos y de ellos se da, sea en un aspecto estructural-estilístico-formal, o en el encuentro y diálogo entre sus pretensiones referenciales⁶⁶. Dado que, como seres históricos, todos los seres humanos hacemos historia y hacemos la historia, pues todos somos poseedores de una condición existencial (condición histórica) por la cual se hace posible que la historia en general sea expresada en toda una serie de discursos habidos en la vida cotidiana, en la ficción y en la Historia⁶⁷. Por eso es que, tanto en el caso del discurso histórico como en el ficcional (en muchas ocasiones), se verá que

La historia contada repite la acción al configurar lo memorable. En este nivel, la repetición ya no consiste en sumergirse en un origen del que hay que salir mediante una ruptura: se trata de la mirada retrospectiva que dirigimos a un curso de acción concluido que confiere una identidad a la totalidad que se repite de ese modo.⁶⁸

En el ejercicio de la conciencia (capacidad del ser humano de saber de sí, de reconocerse a sí mismo, a su realidad circundante y su relación vinculante entre sí y esta⁶⁹), tanto historiadores como escritores (creadores literarios, sean novelistas, cuentistas, poetas, dramaturgos, etc.) coinciden una vez más pues, en ambos casos, aunque con pretensiones distintas de verdad, por medio de sus discursos buscan expresar y comunicar su visión, su lectura particular del mundo, de la existencia y de la realidad humana, nacida de una personal experimentación de la vida y de una muy personal y autodeterminada actividad reflexiva cuyo origen se encuentra en el despertar y reconocimiento propio de su conciencia y de su voz (incluso aunque, como se observa en algunas tendencias, se hable de y apele a una visión de grupo, de todo o de generalidad). En el desarrollo y ser de la conciencia de cada escritor, sea escritor de Historia o escritor de historias, poesía u otro tipo textual, todo discurso contendrá en sí una finalidad discursiva, pues todo discurso dice algo sobre algo⁷⁰ y es emitido por alguien a un determinado destinatario. Dicho mensaje se constituye, como se veía anteriormente, en un relato (composición que reúne una serie completa de acontecimientos conforme a un orden específico⁷¹) que, en el nivel más esencial de formación, depende de la concatenación de frases narrativas (frases que se refieren, al menos, a dos acontecimientos separados en el tiempo, aunque solo describen el primero de

⁶⁶ Ibidem., p. 153.

⁶⁷ Ricoeur, P., *La memoria, la historia, el olvido*, FCE, Buenos Aires, 2004, p. 453.

⁶⁸ Ricoeur, P., *Historia y Narratividad*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1999, p. 210-211.

⁶⁹ Ricoeur, P., *La memoria, la historia, el olvido*, FCE, Buenos Aires, 2004, p. 137.

⁷⁰ Ricoeur, P., *Historia y narratividad*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1999, p. 62.

⁷¹ Ibidem., p. 92.

ellos⁷²), las cuales son, cada una, una de las descripciones posibles de una acción acontecida en la historia contada (en el caso del discurso histórico, puede decirse que son una de las posibles descripciones de una acción en función de aquellos acontecimientos posteriores que desconocían los agentes y que, en la actualidad, conoce el historiador⁷³); así como de la captación conjunta de acontecimientos mediante un proceso configurativo cuya naturaleza es semejante a la de un juicio reflexivo, pues el hecho de contar y de seguir una historia consiste, precisamente, en “‘reflexionar sobre’ los acontecimientos, con el objeto de englobarlos en totalidades sucesivas”⁷⁴.

Es así que se vuelve comprensible el hecho de que, al final de toda obra literaria, aun en la más descriptiva, se perciba la emisión de un juicio (enunciado cuya relación de ideas y conceptos permite afirmar algo sobre alguien o algo⁷⁵), por el cual se busca expresar y determinar un cierto parecer del asunto, hecho, caso y/o realidad referida. En el caso específico de los discursos aquí tratados, se encuentra que ese juicio reflexivo se da de maneras diversas, pero, como ya se ha estado observando, tenderán, en muchas ocasiones, a encontrarse. Pero, antes de llegar a ese punto y al porqué de mencionarlo, será preciso referir cómo es que se suele dar esto en cada caso.

De manera general, se suele entender por juicio la operación realizada por un juez cuando pondera argumentos contrarios sobre un asunto y toma una decisión resolutoria sobre este. En este sentido, podría decirse que, como en un juicio, explicar para el historiador es defender sus conclusiones frente a otro defensor que invocase otro conjunto de factores para justificar su tesis explicativa de la causa de los acontecimientos; y que, tal cual como para un juez, juzgar casos particulares es reagrupar factores dispersos y sopesar su importancia respectiva en la producción del resultado final⁷⁶. Ahora bien, en el caso del discurso ficcional, aunque en la construcción de la trama (combinación de la secuencia y la consecuencia, articulación de la ligación interna en el relato de una dimensión cronológica

⁷² Ibidem., p. 90.

⁷³ Ídem.

⁷⁴ Ibidem., p.105.

⁷⁵ Esto de acuerdo a las definiciones de “Juicio” y “Juzgar” dadas en Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, RAE, Madrid 23.^a ed., 2021 [versión 23.4 en línea]. Visto e: <https://dle.rae.es> [21/10/21].

⁷⁶ Ricoeur, P, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 2008, p. 214.

y otra configurativa⁷⁷) también se requiere y se da una especie de juicio reflexivo, este será uno en el que, a diferencia del discurso histórico, por esa facultad de desdoblarse en enunciación y enunciado que tiene el discurso ficcional, se tomará por objeto central las operaciones mismas de naturaleza teleológica del propio acto configurador del relato y se construirán formas estéticas y formas orgánicas que formen parte de la cadena causal de los acontecimientos del mundo propuesto en este, siendo, entonces, el acto judicativo un tomar conjuntamente.⁷⁸

Esta importante distinción viene a ser un recordatorio de que todo lector que se encuentre con un discurso ficcional “no recibirá solo el sentido de la obra, sino también, por medio de este, su referencia: la experiencia que esta trae al lenguaje y, en último término, el mundo y su temporalidad que despliega ante ella”⁷⁹, pues, como se comentaba líneas atrás, todos los textos poéticos, sean líricos o narrativos, hablan del mundo, y, aunque la referencia metafórica conlleve la supresión de la referencia descriptiva en una primera aproximación, se encuentra la referencia descriptiva como una condición negativa que, al ser el lenguaje reenviado a sí mismo, en una segunda aproximación podrá ser liberada como un poder más radical de referencia a aspectos de nuestro ser-en-el-mundo que no pueden decirse de manera directa⁸⁰. Entonces, reafirmando lo ya tratado, aunque de forma diferente, sea por la relación referencial que en cada caso se da con la realidad, sea por el método de construcción del discurso o sea por el fin concreto que el constructo narrativo tenga formal y estructuralmente, en ambos tipos de relato el autor de la obra buscara decir, plantear y comunicar algo sobre algún aspecto de la realidad (sean personas, cosas, hechos o cualquier otro fenómeno), expresar un juicio concreto sobre ello; y, de acuerdo a una asimilación particular, hacer una representación de aquello que como sujeto existente en un momento, espacio y situación específica experimenta, percibe y concibe como relevante, determinante y esencial para mostrar y proyectar.

⁷⁷ Ricoeur, P., *Historia y narratividad*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1999, p. 157.

⁷⁸ Ricoeur, P., *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 2008, p. 469.

⁷⁹ Ricoeur, P., *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 2008, p. 150.

⁸⁰ Ibidem., p. 152.

Es desde este punto que se vuelve comprensible el hecho de que en múltiples ocasiones al leer cuentos, novelas y poemas se pueda aseverar que estas obras son, entre muchas otras cosas, una crítica a la realidad referida, aun por más velada que esta realidad esté, y que en ellas se emite un cierto juicio. Vastos son los ejemplos que podrían tomarse y ponerse como muestra de esto, pero, evitando gran complejización, baste con referir un caso conocido y por demás frecuentado. Póngase, entonces, como ejemplo a *Al filo del Agua*, obra notable del escritor jalisciense Agustín Yáñez, relato cuya narración inicia con un significativo prefacio que reza:

Al filo del agua es una expresión campesina que significa el momento de iniciarse la lluvia, y —en sentido figurado, muy común— la inminencia o el principio de un suceso.

Quienes prefieran, pueden intitular este libro *En un lugar del Arzobispado*, *El antiguo régimen*, o de cualquier modo semejante. Sus páginas no tienen argumento previo; se trata de vidas —canicas la llama uno de los protagonistas— que ruedan, que son dejadas rodar en estrecho límite de tiempo y espacio, en un lugar del Arzobispado, cuyo nombre no importa recordar.⁸¹

Esta entrada primera, en cierta medida enigmática, es un atisbo contundente de lo que se presentará en la novela, pues, ya desde antes de iniciar, deja pensando en el porqué del hecho de que no tenga un argumento previo la historia relatada y en el porqué del que se afirme, tan categóricamente, que el nombre del lugar al cual se referirá no importa recordarlo. Sobre el primer aspecto, aunque solo se comenta de manera mínima y pronta, se está declarando abiertamente que la historia referida en la obra no tiene argumento previo puesto que ella misma es el antecedente, el argumento previo, que ha provocado y facilitado el punto final de la historia: la caída del “antiguo régimen”, la explosión de la Revolución; este punto quedará completamente expuesto y claro con la lectura total del discurso. Sobre el segundo aspecto, se puede intuir que tal afirmación puede ser motivada por un guiño literario por el cual, aunque supuestamente se vele, se afirme la existencia de tal lugar y se concentre la atención en él y se afirme que es en ese sitio no nombrado, pero sí reconocido, que ha ocurrido; por un verdadero sentimiento de doloroso y triste recuerdo por lo acontecido que se vierte sobre él y por el que se cae en el preferir ni siquiera mentarlo; y/o, porque se desee dejar abierta, en esa imprecisión, la posibilidad de ubicarlo

⁸¹ Yáñez, A., *Al filo del agua*, Editorial Porrúa, México, 1984, p. 2.

en cualquier otro lugar que coincida con la descripción que se realice en el discurso narrativo. Este último aspecto, si bien a lo largo de todo el relato se va explicitando, es al final de la novela cuando se define claramente.

Es innegable, ya desde este punto, que el discurso narrativo se funda en un juicio específico que motiva y sustenta el desarrollo de toda la narración; y, a su vez, es entendible y presupuesto el hecho de que el relato mismo será el planteamiento y representación de dicho juicio, y de la realidad que lo inspira. En el caso de este discurso ficcional, en la narración de la historia y la conformación y la emisión de su juicio, se hará uso de algunos recursos narrativos-literarios, distintos de los empleados en los discursos históricos, para narrar los acontecimientos y dar forma al discurso, por lo que no es extraño encontrar que, tras la enunciación del prefacio, el relato se irá dando en una constante intercalación de relatos de acontecimientos y relatos de palabras que, ya sea de manera traspuesta (forma discursiva en la que aunque el discurso parece tender a la narrativización, al estado en el que el narrador parece sintetizar/traducir las palabras dichas o pensadas por los personajes y comunicarlas, se desarrolla de tal forma que se funden las instancias del narrador y del personaje y no queda del todo claro si es que las palabras fueron realmente pronunciadas/pensadas de tal forma, o si es el narrador o el personaje el que enuncia tales palabras; un ejemplo de esto lo encontramos cuando en *Aura*, se lee: “[...] te repites que siempre, cuando están juntas, hacen exactamente lo mismo: se abrazan, sonríen, comen, hablan [...]. ¿Qué espera de ti Aura? Acabas por preguntarte, cerrando de golpe el botiquín. ¿Qué quiere?”⁸²) o plenamente restituida (forma discursiva en la que el narrador finge ceder literalmente la palabra a los personajes y lo dicho o pensado por estos se presenta en forma de diálogos o con marcas formales, como el uso de verbos declarativos y las comillas; por ejemplo, cuando en *Pedro Páramo* Juan Preciado narra: “Todavía antes me había dicho: — No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. [...]”⁸³), serán dirigidos por un narrador cuya voz habla desde la omnisciencia y se refiere, en su natural tercera persona, a una variedad de ellos y ellas y a un conjunto particular de ellos a los que contempla y conoce completamente (con todo y su realidad circundante).

⁸² Fuentes, C., *Aura*, Ediciones Era, México, 1962, p. 40-41. Visto en: https://brasil.cervantes.es/imagenes/file/biblioteca/pdf/carlos_fuentes_aura.pdf [01/10/2022].

⁸³ Rulfo, J., *Pedro Páramo*, Freeditorial, 2016, p. 2. Visto en: <https://freeditorial.com/es/books/pedro-paramo/related-books> [01/10/2022].

Una de las características principales de este relato, y que hace tan particular el juicio emitido, es la resonancia dada a la polifonía de voces que, por medio de la trasposición y la restitución, vienen a dar testimonio de la historia aquí contada. Y tan significativo es esto que, como ya se mencionaba, aunque hay un narrador externo-omnisciente que dirigirá el relato, en “Acto preparatorio”, primer capítulo de la novela, se abre la narración con un relato de palabras en estilo indirecto libre (discurso en el que la instancia del narrador y la instancia del personaje se confunden), del cual, por la enunciación en tercera persona y el desarrollo del relato como relato de acontecimientos, no se distingue inmediatamente que es tal y que quien habla no es sino un personaje, aunque no reconocible ni identificado, de los que en la novela se hablará. ¿Qué es entonces lo que permite saber que es así? Pues bien, todo el capítulo está escrito en cursivas y esto, como se ve en otros nudos del relato, viene a ser marca de que el discurso evocado ha sido aparentemente pronunciado por algún personaje perteneciente a la historia, a los sujetos y acontecimientos abarcados y referidos en el relato, en o como un diálogo o reflexión interna de alguno de estos. En fin, correspondería a otro estudio más minucioso determinar con rigor estos detalles, lo importante a recalcar es que primero, el efecto mimético creado al utilizar este tipo de estado discursivo permite acentuar el sentido de realidad y de testimonio propio de un sujeto en particular, un personaje, un alguien, distinto al narrador, del cual se toma la experiencia y el sentir “directo” para definir y reconocer dicha realidad; y segundo, la descripción y, porque sí que lo es, el juicio que en ello se perfila sobre ese “lugar del Arzobispado”, la situación en la que viven sus habitantes y la naturaleza de su realidad, serán esenciales en el adentrarse del lector a la historia referida y el mensaje que de ella se busca dar. Como muestra de ello tómese como ejemplo el discurso mismo, del cual las palabras enunciadas recrean una imagen donde aparece, poco a poco, un

*Pueblo seco, sin árboles ni huertos. Entrada y cementerio sin árboles. Plaza de matas regadas. El río enjuto por los mayores meses; río de grandes losas brillantes al sol. Áridos lomeríos por paisaje, cuyas líneas escuetas van superponiendo iguales horizontes. Lomeríos, lomeríos.*⁸⁴

Como los afectos, como los deseos, como los instintos, el miedo, los miedos asoman, agitan sus manos invisibles, como de cadáveres, en ventanas y puertas herméticas, en los ojos de

⁸⁴ Yáñez, A., *Al filo del agua*, Editorial Porrúa, México, 1984, p. 4.

las mujeres conlutadas y en sus pasos precipitados por la calle y en sus bocas contraídas, en la gravedad masculina y en el silencio de los niños.

Los deseos, los ávidos deseos, los deseos pálidos, y el miedo, los miedos rechinan en las cerraduras de las puertas, en los goznes resecos de las ventanas; y hay un olor suyo, inconfundible, olor sudoroso, sabor salino, en los rincones de los confesionarios, en las capillas oscurecidas, en la pila bautismal, en las pilas del agua bendita, en los atardeceres, en las calles a toda hora del día, en la honda pausa del medio día, por todo el pueblo, a todas horas, un sabor a sal, un olor a humedad, una invisible presencia terrosa, angustiosa, que nunca estalla, que nunca mata, que oprime la garganta del forastero y sea quizá placer del vecindario, como placer de penitencia.⁸⁵

Pueblo seco. Sin árboles, hortalizas ni jardines. Seco hasta para dolerse, sin lágrimas en el llorar. Sin mendicantes o pedigüños gemebundos. El pobre habla al rico lleno de un decoro, de una dignidad, que poco falta para ser altanería. Los cuatro jinetes igualan cualesquiera condiciones. Vive cada cual a su modo, para sentirse libre, no sujeto a necesidades o dependencias. — Este no me quiere de mediero, con otro lo conseguiré. — Aquel me despreció, aquí la cortaremos. — Guárdese su dinero y yo mi gusto. — Más vale paz que riqueza.⁸⁶

El relato está dedicado a este inconfundible pueblo asolado y asolador, a esta realidad desolada y desoladora, en el que una recalcitrante y fervorosa “dignidad” es el baluarte que alienta y justifica una vida reprimida, marchita, angustiada y angustiosa, cuyo doloroso y tajante orgullo, lejos de alentar y fortalecer la libertad e independencia vital del pueblo, carcome, acartona, absorbe y ahoga la vida en medio de pesares, frustraciones y miedos avivados por enseñanzas supuestamente venidas del mismo cielo. Se aprecia cómo, en este específico relato interno del discurso narrativo mismo, resuenan significativamente voces, por medio de la misma voz que habla y que las recuerda, que dan constancia en sí del carácter de su vida, acentuando el hecho de que quien hace esa descripción es alguien que ha salido de ahí, que ha participado directamente de tal realidad y que, aún sin quedar claro si es que continua o no dentro de ella, con una fuerte conciencia del estado de cosas en que se vive, al emitir tal descripción va realizando una sutil pero directa crítica.

En este primer ejemplo se tendrá, entonces, que no es en sí el narrador a quien se está “escuchando” hablar, sino a un alguien, personaje no identificado, que forma parte de

⁸⁵ Ibidem., p. 7.

⁸⁶ Ibidem., p. 13.

esa realidad relatada y que, como testigo de tal realidad, viene a dar constancia de tan especial modo de existir. Similar y distinto será el encuentro a mitad de la novela con aquel subcapítulo en el que por entero lo que se lee es un único diálogo, discurso restituído, en el que, aunque no se dice directamente que sea él, sino que se intuye por los datos dados a lo largo del discurso narrativo y lo dicho en el diálogo, se escucha hablar a Damián Limón (uno de los personajes principales de la historia, hijo del hacendado principal del pueblo, migrante retornado de Estados Unidos) con el párroco principal y decir con aplomo:

—No, padrecito, dispénseme mucho: lo que sucede es que al volver nos damos cuenta de las injusticias y mala vida que acá sufre la gente. ¿Por qué un cristiano ha de sudar todo el día para que le den unos cuantos cobres?, y ni eso, que los ricos se la barajan bien y bonito, le hacen las cuentas alegres, lo contentan con maíz y frijol para que no se muera de hambre, y “allí veremos, allí veremos” [...] Yo le digo a usted, padrecito, que esto no puede seguir así; tarde o temprano los pobres se han de aburrir y a bien o a fuerza las cosas tienen que cambiar. [...] aquí toda la vida tristeando, suspirando sin saber siquiera por qué, privándonos hasta de respirar a nuestras anchas y gustándonos hacernos sufrir a nosotros mismos. [...] No, padrecito, yo creo que el mal está en el abuso y hay más peligro cuando todo se hace a escondida, con hipocresía; porque no me vaya a decir que los hombres dejan de ser hombres y de sentir que les corre la sangre, no más porque de afuera se hacen los moscas muertas; ni menos todavía las hembras; el que de santo resbala hasta demonio no para, como dice el dicho, con perdón de usted; todo puede hacerse en su punto; pero es peor el disimulo y el obrar a fuerzas; cuando se rompe la reata, todos son trapiés [...]. Esta situación, se lo repito, no puede durar. [...] Acá no se dan cuenta de lo que ocurre en otras partes de la República; cuando estalle la bola nos agarrará desprevenidos. México no es nomás nuestro pueblo, y ustedes los padres, con perdón sea dicho, no debían taparles los ojos a las gentes. [...] Será lo que usted quiera: socialismo, liberalismo; pero es la verdad; yo creo que la religión no está peleada con lo que el hombre tiene de humano y ha de haber tiempo no nomás para una cosa. Usted me da la razón. Tampoco me negará que de tanto estirar la soga, se rompe. ¿Luego?⁸⁷

En las palabras directas y contundentes de Damián Limón se condensa un concreto, complejo y profundo juicio a la realidad protagónica del relato. Por medio de la descripción y relación de hechos, la narración de experiencias y la enunciación reflexiva de ideas vinculadas con dicha realidad, el diálogo del personaje, como en un núcleo sintético, se torna en punto concéntrico del juicio a emitirse en la novela y, en el punto en que la breve

⁸⁷ Ibidem., p. 152-154.

relación discursiva de Damián se presenta, como marca definitoria que reafirma lo descrito hasta el momento, denuncia el latente y violento malestar pronto a estallar y anuncia y justifica el inevitable y tempestuoso fin de la historia aquí contada, la alborada de una realidad con pretensiones a cambiar. Aunado a estos recursos y formas, desarrollados y empleados para narrar realista, fidedigna y creíblemente los acontecimientos y poder fundamentar consistentemente la idea rectora del mensaje y dejar bien en claro que lo que se dice no es mera invención, sino que hay algo existente que lo inspira, se suman y alternan otras más que, indudablemente, confirmarán el carácter crítico, testificativo y juicioso del discurso narrativo. Puede tomarse como ejemplo de estas otras formas la segunda parte del capítulo “Canicas”, donde, en un breve párrafo, el narrador omnisciente que guía el relato dice:

Mientras ruedan lentamente las oscuras canicas de la parroquia, se precipita la vida del país. Ya pasaron dos años y no se apagan los ecos de fusilerías contra los obreros de Cananea y de Río Blanco; es público que gentes movidas por los Flores Magón atacaron varias poblaciones fronterizas, el día dos de este mes fueron proclamados el general Díaz y don Ramón Corral, candidatos a la presidencia y vicepresidencia de la República. —“¿No diz que don Porfirio le dijo a un periodiquero gringo, no hace mucho, que quisieran o no quisieran sus amigos dejaría de ser Presidente? ¡Ah, qué la política, bendito sea Dios! ¡Una bola de gusto”. —¡Bolas! ¡Bolas!⁸⁸

Es destacable el hecho de que, desde su exterioridad, la voz pasa, muy sutil y sencillamente, en su proyectar, de lo particular (lo que ocurre en la parroquia en un lugar del arzobispado) a lo general (lo que ocurre en el país) y, abriendo el campo de visión, muestra el vertiginoso estado de cosas experimentado en el transcurrir vital de un México mermado y pronto a la conmoción. Aunque el trayecto particular de la parroquia, de sus miembros, parece ir con una cadencia distinta y aislarse del andar de ese conjunto al cual pertenece, este se encuentra inserto en ese todo y la fuerza de su precipitación terminará por alcanzarlo, afectarlo, alterarlo y arrastrarlo consigo, pues, finalmente, la particularidad es parte de la totalidad. En su pleno conocimiento de los hechos, el narrador hace una relación de los cruentos acontecimientos acaecidos un par de años atrás (comprobables en todo registro histórico existente de dicha época), del vivo sentimiento y pensamiento de inconformidad y agravio imperante en varios sujetos que, conscientemente, se alzan en

⁸⁸ Ibidem., p. 164.

contra de esa realidad desigual, nociva y cínicamente manipulada; y, para situar puntualmente el momento en que se dan tales eventos, da los nombres de los realizadores de tales actos, menciona fechas, las distancias temporales entre un acontecimiento y otro, y el vínculo de causa y consecuencia, cuyo sentido lo refuerza restituyendo un diálogo en el que dos personajes, no identificados, mencionan la por demás conocida entrevista de Porfirio Díaz con el periodista James J. Creelman.

En la octava parte del mismo capítulo, la restitución discursiva se dará por completo y la voz del narrador solo se presentará para enunciar la referencia de donde han sido tomadas tales palabras. En la novela se lee:

El artículo de fondo que publica “El País” en su edición del jueves 1° de julio se intitula *Polvos y lodos*. “Ya lo hemos dicho —dice el articulista—: lo que impropriamente se está llamando ‘despertar político’ del país no es más que un arranque de exasperación. —Una de las llagas a la par que más pestilentes, más profundas de nuestra situación actual encuéntrase en la falta de justicia, de la justicia que es una de las bases primitivas sobre que, como sobre la autoridad, como sobre las leyes, descansan las sociedades humanas. No es posible la verdadera vida social sin la justicia; no es posible. La justicia es para el organismo social como la salud para el organismo humano; y la sociedad a quien aquella falta es una sociedad enferma, amagada de disolución. —Así se encuentra la sociedad mexicana desde el uno hasta el otro confín de la República. La justicia no existe; desde el centro hasta la periferia se echa de menos el brillo consolador de esa Hija del Cielo. Oíd ese clamor que por todas partes se levanta...”⁸⁹

Ahora bien, en un punto ya muy avanzado del relato, a poco del final, cuando ya las “desgracias” se han dado y el caos se ha desatado, pues el insostenible orden existente no podía ser aguantado más, ni en la particularidad, ni en la generalidad, el modo narrativo se desenvuelve en una focalización en cero-omnisciente y en un estilo traspuesto con el que se hace posible presenciar “directamente”, desde la interioridad y la intimidad, el momento mismo del paroxismo, del resquebrajamiento, de la realidad referida en la conciencia de aquel que ha representado al régimen, a la contradicción en y de este, y a la lucha ofuscada por preservarlo.

Largo rato hace —una, dos horas— que se apagó la luz dentro de la bombilla. Es el reinado de las tinieblas. Toda oración es arrollada por imágenes de amargura: su estéril celo por la

⁸⁹ Ibidem., p. 170-171.

pureza, su casa para ejercicios espirituales, los largos años inútiles de severidad contraproducente. ¡Si hubiera dejado que la ternura se le derramara! Ya es insoportable la fatiga de sus piernas, le tiemblan las manos, las rodillas; debe recostarse. No. No. Aunque lo cubra frío sudor. Debe castigar la inutilidad, el fracaso de su vida.⁹⁰

Es así que, siguiendo el abatido y agónico estado del padre Reyes, se arriba al momento final del relato: una acuciante celebración litúrgica en la que la confusión y la agonía imperan y prevalecen. La voz del padre Reyes resuena diciendo:

Introibo ad altare Dei...

Un sollozo ahogado de mujer en el expectante silencio de la nave. Marta. Quizás Marta. El cura domina sus reflejos; pero mecánicamente repite las palabras que acaba de decir el sacristán:

Ad Deum qui laetificat juventutem meam...

¡La alegría de su juventud! Ola de amargura baña la garganta del anciano. Desfallece. ¡Su juventud! Alterado el orden, hay una breve interrupción. El celebrante se sobrepone y anuda el hilo del oficio. Como todos los días, hace treinta y cuatro años. Las manos cadavéricas temblándole junto al pecho. ¿Alcanzará a consumir este cáliz de hoy? ¿podrá vencer el vértigo que lo derrumba, la caída que todos esperan con sádico silencio?

Judica me, Deus, et discerne causam meam de gente non sancta: ab homine iniquo et doloso erue me...

Y de nuevo la obsesión de romper el orden para decir las palabras que tantas veces oyó en los labios de Gabriel:

*Ad Deum qui laetificat juventutem meam...*⁹¹⁹²

A través de la representación en este momento de los acontecimientos por la omnisciencia y la fusión de las instancias narrativas del narrador y el personaje, se logra representar viva y sensiblemente el momento de crisis y quiebre total en el que, si bien el

⁹⁰ Ibidem., p. 385.

⁹¹ Ibidem., p. 387.

⁹² Traducción del latín al español encontrada en “Explicación de la Santa Misa – Parte 2”, noviembre 28, 2016 en Fraternidad Sacerdotal San Pío X, México, FSSPX, 2022. Visto en: <https://fsspx.mx/es/news-events/news/explicaci%C3%B3n-de-la-santa-misa-parte-2-19086> [01/10/2022].

V. *Introibo ad altare Dei* - Subiré al altar de Dios.
R. *Ad Deum qui laetificat juventutem meam* - Al Dios que es la alegría de mi juventud.

V. *Judica me, Deus, et discerne causam meam de gente non sancta: ab homine iniquo, et doloso erue me.*

V. Júzgame Tú, oh Dios, y defiende mi causa de la gente malvada; líbrame del hombre inicuo y engañador.

personaje que representa el régimen vencido y pronto a desfallecer está aún en la lucha contra un traspie inevitable que lo cese, todo anuncia el derrumbe, el inminente quiebre y la cierta y entendida, aunque no aceptada, errata. En su trastocado, febril y agonizante esfuerzo por reproducir la antífona y el salmo responsorial, el pensamiento y las palabras traicionan la voluntad del sacerdote y lo inducen, como bien lo narra la voz del narrador, a repetir aquello que no le corresponde y que no va en ese momento, lo cual, dentro del sentido que engloba todo el juicio del discurso narrativo, denota conciencia del fallo y error de todo un régimen que no se sostiene más, y representa el quiebre de y con dicha realidad, la declaración contundente de que existe una innegable necesidad de cambio, de renovación, de una esperanza plena de la alegría, el anhelo y la vitalidad propia de la juventud.

Ya en este punto, se vuelve innegable que el discurso narrativo completo contiene en sí mismo y es motivado, de principio a fin, por un claro, directo y concreto juicio: la Revolución Mexicana fue el estallido incontenible de fuerzas ya por mucho tiempo contenidas y alteradas por un régimen en extremo cerrado y radicalmente desigual, en el que la hipocresía de una recalcitrante religiosidad y otros tantos atavismos y presupuestos negacionistas de la naturaleza humana y de las necesidades reales de la sociedad mexicana facilitaban, justificaban, fortalecían y sostenían la ignorancia, la injusticia, la explotación y la opresión. De acuerdo a lo representado en la novela, como parte del mismo juicio emitido, la Revolución Mexicana, además de ser consecuencia de una ya insoportable y contradictoria realidad y el derrumbe de un viciado y caduco sistema, se presenta como acción prometedora de cambio y como punto/momento a partir del cual se podrán resolver los problemas que tanto aquejan y han aquejado a México. Esto último adquiere aún más importancia al tener en cuenta que el presente de la historia referida, no es el mismo que el presente en el que se ha escrito y concluido la novela, ni en el que se ha publicado. El presente abarcado por los acontecimientos va de 1908 a 1910, la fecha en que el autor firma de concluida la obra es el 24 de febrero de 1945 y el año de publicación de la obra es el año de 1947; del momento histórico referido al momento en que el discurso narrativo se ha escrito hay una distancia de al menos 35 años, siendo así que para el escritor de la obra, que es quien ha vislumbrado y construido el discurso, la posibilidad de sopesar, analizar y emitir un juicio sobre los hechos acontecidos se entiende como cosa dada y, por la

exposición misma de la realidad y el mensaje declarado en y por medio del discurso narrativo, se comprende que, desde su punto de vista, aún en el presente en que el autor termina de escribir la novela, la Revolución Mexicana se presentó como la caída del antiguo régimen y como el proceso de posible cambio y mejora de la realidad del país.

Partiendo de este ejemplo, aunque continuará siendo evidente el contraste con el discurso histórico, es posible aseverar que todo discurso ficcional, por su naturaleza misma de discurso, contiene, representa y comunica un cierto juicio, “un afirmar algo sobre alguien o algo”; y que este tipo de discursos, en muchas ocasiones, será relatoría y lectura de ciertos hechos, momentos y procesos históricos (de sus orígenes, de su desarrollo y de sus consecuencias), así como representación de lo vivido y experimentado en ellos. Los juicios emitidos en los discursos ficcionales, en comparación con la forma e intencionalidad abiertamente declarada de los juicios desarrollados en los discursos históricos, suelen presentarse velados, y el descubrirlos y comprenderlos requerirá de un sumergirse en los juegos literarios-ficcionales creados en los diversos discursos narrativos, pues su escritura, para superar el fuerte límite de lo intransmisible de una experiencia extrema (limitante común para el narrador, historiador, cineasta y juez) y volverlo “decible”⁹³, hará uso constante de la función poética del lenguaje y del arte de la ficción, lo cual consistirá en “tener juntos el mundo de la acción y el de la introspección, en entre mezclar el sentido de la cotidianidad y el de la interioridad”⁹⁴ y en “transformar en lenguaje aspectos, cualidades y valores de la realidad que no tienen acceso al lenguaje directamente descriptivo y que solo pueden decirse gracias al juego complejo entre la enunciación metafórica y la transgresión regulada de las significaciones corrientes de nuestras palabras”⁹⁵.

Esto último es parte del porqué es posible encontrar referentes-huellas del pasado y el presente en la literatura ficcional y del porqué percibimos en muchas ocasiones adecuadas críticas a la realidad referida. Sin embargo, aunque se percibe cierta conciencia de las cosas, cierto saber de sí y de su realidad y entorno vital, motivando la realización del discurso y la emisión del particular juicio contenido en este, la conciencia no está

⁹³ Ricoeur, P., *La memoria, la historia, el olvido*, FCE, Buenos Aires, 2004, p. 577.

⁹⁴ Ricoeur, P., *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 2008, p. 539.

⁹⁵ Ricoeur, P., *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 2004, p. 33.

abiertamente declarada, ni el juicio en que se funda y el cual se busca transmitir, destinado a expresar, como principio fundamental, un intento de explicación descriptiva de los acontecimientos, sujetos y procesos reales acaecidos en un momento temporal y espacial específico e identificable; pues, como se observaba ya, los juicios desarrollados en los discursos ficcionales no serán pronunciados y descubiertos clara y directamente como, en términos generales, sí se pretende dar en los discursos históricos, en los cuales, aún aunque el discurso sea escrito en tercera persona, se tiene por entendido que la lectura ha sido realizada por un “yo” específico que asume esta acción y que, desde esta, habla e interpreta los referentes del pasado, la secuencialización de los acontecimientos, y perfila a estos para transformarlos en hechos históricos⁹⁶.

Si bien esta última consideración hace relucir de nueva cuenta y con gran fuerza las diferencias y los límites de lo que puede realizarse y alcanzarse con y en cada uno de los discursos, también conduce y facilita el pensar con gran apertura en la posibilidad de encontrarnos con obras en las que, como era comentado en otro punto de este texto, confluyan las intencionalidades, pretensiones, modos y formas discursivas de uno y otro, de uno en el otro.

Esto último será tanto en el sentido de pensar en que, para hacer más creíble lo narrado, en un discurso ficcional se tomen como medios para lograr esto las estructuras de las autobiografías, las memorias, los diarios, las cartas y otros documentos que, aunque a la mayoría de estos se les reconoce cierto grado de subjetividad por la naturaleza de su origen, son comprendidos como discursos con cierta pretensión de verdad, escritos en una supuesta forma descriptiva que busca dar constancia de lo experimentado; como en el sentido de considerar el uso de la ficción como un medio por el cual un sujeto, un yo consciente de sí y de su historicidad, pueda desarrollar y emitir abierta y declaradamente, aunque esto suene paradójico, un juicio. Sí, un juicio que dé cuenta de aquello que el sujeto ha vivido y vive, y de lo que reconoce, conscientemente, como origen de las problemáticas y males que acometen su realidad (individual y compartida); en fin, un juicio que enuncie lo dicho y lo no dicho, que exponga lo visto y lo no visto y que, con ello, testimonie lo experimentado, lo olvidado, lo callado, lo imposible de contar, una realidad que no comprende únicamente

⁹⁶ Ricoeur, P., *La memoria, la historia, el olvido*, FCE, Buenos Aires, 2004, p. 233.

una lejana generalidad, sino a la particularidad y la generalidad en su profunda, compleja y siempre constante relación.

La posibilidad de concebir la existencia de obras de tal naturaleza se hace asequible cuando, complementando y ampliando lo mostrado hasta el momento con lo propuesto en la obra de Hannah Arendt, de acuerdo a una meticulosa lectura realizada por Maria Laura Giacobello, donde el juicio se entiende como una actividad mental pertinente a un “espectador”⁹⁷ cuya facultad contemplativa-reflexiva facilita en el juicio una función retrospectiva, pues gracias a esto, el juicio se constituye como capacidad de dar sentido a la existencia humana y reconciliar a los individuos con la tragedia del mundo, así que el juicio juega, por ello, el papel del pensamiento retrospectivo de los espectadores⁹⁸. Arendt reconoce en el historiador, en el poeta-escritor y en el crítico a los espectadores, pues estos, por su facultad de saber interpretar la conexión dialéctica entre la instancia teórica y la instancia práctica del hombre⁹⁹ y por su pensamiento retrospectivo, no correspondiente al pensamiento representativo del agente político (de quien hace política, de quien realiza actos-acciones “políticas”) relacionado con los puntos de vista de otros interlocutores reales, relacionado a un interlocutor que es otro imaginario (ficticio), pueden transformar el juicio en una articulación de la vida entera de la mente, a través de la cual el hombre, dando sentido a lo que ha sido, expresa su libertad ontológica¹⁰⁰, ya que:

No es a través de la actuación, sino a través del contemplar que se descubre el algo en el otro, es decir, el de la totalidad. Es el espectador, no el actor, quien tiene la clave de los asuntos humanos.¹⁰¹

Antes de continuar, pues son un tanto profundas las hondonadas a las que se está arribando, es preciso aclarar que cuando Arendt hace una diferenciación entre el “espectador” y el “actor político”, no es que ella exima a estos sujetos “espectadores” de su inherente naturaleza política o ignore la influencia que tienen como sujetos que existen, actúan y son en una sociedad, ya de facto, política; sino que, partiendo de la visión y el

⁹⁷ Giacobello, M., “La storia di Hannah Arendt. Comprensione e giudizio” en *Humanities*, Año III, no. 6, junio 2014, p. 128. Visto en: <https://cab.unime.it/journals/index.php/hum/article/download/1463/1177> [01/10/2022]

⁹⁸ Ídem.

⁹⁹ Ibidem., p. 131.

¹⁰⁰ Ibidem., p. 129.

¹⁰¹ Ídem.

esquema de lectura del mundo imperante en el presente histórico desde el cual constituye su propuesta, la autora, ante la figura del “agente-actor político” (figura entorno a la cual se desarrolla el discurso histórico y el pensamiento, pues se toma como motivo de estos la representación de tal agente, y como aspectos determinantes y limitantes de su desarrollo la existencia de los puntos de vista de otros interlocutores reales-contemporáneos-presentes que dialogan y se adecuan directamente con el agente y el discurso mismo), propone la figura del “espectador” como algo no solo posible, sino existente y necesario, pues los individuos que desarrollan tal capacidad y ejercen tal rol, por su cualidad de individuos concretos, de seres políticos que se encuentran, son y actúan dentro de una realidad socio-histórica específica y en su calidad de seres humanos pensantes, que para nada son figuras abstractas o trascendentales que miran el mundo desde el punto de vista de la eternidad¹⁰², pueden descubrir, en el contemplar, el algo común en el otro, es decir, la totalidad¹⁰³.

Arendt reconoce el Juicio como la facultad especial y característica del ser humano que define su más íntima esencia¹⁰⁴, ya que es por medio de esta que el hombre puede rehabilitar el pensamiento y, consecuentemente, reapropiarse del mundo de las apariencias¹⁰⁵ y reconciliarse con la realidad (de la cual, tradicionalmente, se suele evadir)¹⁰⁶. Pero, para que esto se dé de tal forma, se requiere que, en primer lugar, el pensamiento se ejercite en el espacio solitario de la interioridad; y, subsecuentemente, para reconquistar la relación con el mundo, la formulación y comunicación del juicio en la pluralidad, el diálogo y encuentro con la multiplicidad de opiniones¹⁰⁷. Es así, entonces, que se torna posible pensar en que cada hombre, en cuanto tal, no deseando permanecer expropiado de su humanidad misma, puede llegar a “pensar aquello que hacemos” y, así, sentirse llamado a *pensar aquello que hace*. En el ejercicio de tal facultad, de alguna u otra forma, “el hombre pinta el cuadro histórico al interior del cual solamente adquiere significado su presencia en el mundo”¹⁰⁸.

¹⁰² Ibidem., p. 137.

¹⁰³ Ibidem., p. 129.

¹⁰⁴ Ídem.

¹⁰⁵ Ibidem., p. 130.

¹⁰⁶ Ídem.

¹⁰⁷ Ídem.

¹⁰⁸ Ibidem., p. 129-130.

De acuerdo a Hannah Arendt, la tarea del intelecto humano es comprender el hecho y, por medio de ello, al aceptar la irrevocabilidad de lo que ha sido, hacer las paces con el mundo¹⁰⁹, pero esto no es posible sino hasta que, por medio de la reflexión, se revela “la brecha entre pasado y futuro” y, efectuando el acto de juzgar, se toma el pasado y se le confiere un significado¹¹⁰; pues, el acto de juzgar, al romper, de cierta forma, con la particular proyección y descripción dada en y por muchos panoramas conceptuales históricos que llegan a abolir o hacer superfluo al ser humano y su papel en la red de eventos considerados como significativos en la descripción hecha por estos, rescata la dignidad humana de la simplificación en la que se puede llegar a caer al considerar la Historia (sus discursos) como juez último¹¹¹. El hombre solo puede llegar a reconquistar su dignidad al recuperar su propio espacio en el mundo, para lo cual es indispensable que se dé el reconocimiento de la esencia innovadora de cada singular evento histórico, la atribución de una identidad específica, que permita sacarlo de todo esquema filosófico cerrado y absolutizado¹¹². Este llamar (llevar-concentrar) el pensamiento a la específica singularidad de los eventos es consolidación-efectuación de la ontológica función judicial de enraizar al hombre en la concreta pluralidad del mundo al cual pertenece; en ello, se ve reflejado y definido el hecho de que el juicio es una facultad de seres políticos que, como individuos concretos que actúan en la historia¹¹³, tienen la capacidad y posibilidad de definir su camino y orientarse, mediante la acción, en un mundo donde lo contingente es un elemento propio y constante en la vida del ser humano¹¹⁴.

Es, precisamente, en el momento en que el pensamiento se vuelve a las cosas que el pensamiento mismo adquiere carácter de juicio¹¹⁵; sin embargo, el arribar a este punto final requiere, primero, de un dirigirse a los hechos singularmente considerados y, consecuentemente, de la calificación de estos como significantes dentro de un horizonte de sentido diseñado por el hombre mismo¹¹⁶. La conversión del pensar en juzgar se completa, justamente, en el regresar al “mundo de las apariencias” para reflexionar sobre los

¹⁰⁹ Ibidem., p. 131-132.

¹¹⁰ Ibidem., p. 132.

¹¹¹ Ibidem., p. 133.

¹¹² Ibidem., p.138-139.

¹¹³ Ibidem., p. 137.

¹¹⁴ Ibidem., p. 133.

¹¹⁵ Ibidem., p. 137-138.

¹¹⁶ Ibidem., p. 133.

particulares que le son inherentes; y es que, aunque hay un cierto retirarse de la intervención activa en el actuar humano, cosa muy distinta en el proceder del “actor político”, que permite alcanzar una posición privilegiada desde la cual contemplar el conjunto, todo juicio emitido por un “espectador” dependerá de las percepciones de los otros, de sus puntos de vista, ya que, aunque los espectadores se encuentran libres de la particular forma de vinculación del actor, estos no son solitarios¹¹⁷. Esto último se explicita mejor al decirse que “el juicio no es ni singular ni universal, sino, esencialmente, plural”¹¹⁸, ya que no es en totalidad subjetivo, pues presupone el encuentro con los otros, pero tampoco es objetivo, pues no expresa una fuerza de tipo científico¹¹⁹.

Esta constante relación entre pensamiento y realidad es indispensable en la actualización de la capacidad de dar significado a las cosas, puesto que el pensamiento mismo nace de los hechos dados por la experiencia viva, y es preciso que permanezca ligado a estos por ser los únicos signos indicadores válidos para su inspiración¹²⁰. Si bien es cierto que cada pensar, cognitivo o no, es un re-pensar, pues “cada pensamiento proviene de la experiencia”, el juicio permite, en forma contrastante con el razonamiento lógico que, en la supuesta autoevidencia de la premisa (el hecho o la hipótesis), ha llegado a cortar los vínculos con la experiencia viviente y con la necesidad de examinar por medio del pensamiento lo definido en sus principios y lecturas, romper con la tiranía de las “reglas lógicas” y reconciliar al hombre con el mundo, pues, al aceptar que ninguna experiencia por sí misma produce un significado o, aunque sea, coherencia, abre paso a la aceptación de la necesidad de pasar estas a través de las operaciones del imaginar y del pensar y evitar así la reducción y la simplificación de los esquemas lógicos propios de la razón instrumental o de las definiciones abstractas que las desvinculan de la realidad misma¹²¹.

El juicio, por las características antes mencionadas, se presenta como una acción-proceso-capacidad que abre paso a la interpretación de aquellas instancias que se exorbitan, que van más allá, de los angostos confines trazados por la razón instrumental, ya que permite romper y evadir el poder coercitivo de la racionalidad lógica y del conformismo

¹¹⁷ Ibidem., p. 139.

¹¹⁸ Ídem.

¹¹⁹ Ídem.

¹²⁰ Ibidem., p.140.

¹²¹ Ibidem., p. 140-141.

ético y, de este modo, tornarse en el medio que posibilite la interpretación de la necesidad de libertad del hombre¹²². El pensamiento en sí no crea valores ni descubre de una vez por todas qué es el bien, sino que, en ese formarse en juicio, lo que sí hace es permitir la disolución de las reglas aceptadas para percibir de otra forma, y distinguir, qué cosas hacen o no un bien o provecho al individuo y a sus semejantes, pues la conquista del pensamiento trae consigo la posibilidad de no caer en el conformismo, la posibilidad del individuo de saberse poseedor de la capacidad de efectuar, por sí mismo, relaciones mentales de acontecimientos, ideas y conceptos que permitan reconocer y afirmar algo sobre alguien o algo (de un juicio personal)¹²³, sobre el mundo, la realidad y la naturaleza común a los seres humanos.

En la experiencia común del vivir es que se encuentran las “verdades de facto” (coherencias-conformidades de las ideas con los objetos¹²⁴, con la realidad, que son reconocibles por la pluralidad de individuos a través de los acontecimientos dados por el mundo objetivo y la experimentación que de él se tiene por los sentidos¹²⁵), las cuales se establecen y constatan en testimonios¹²⁶, pues están conectadas siempre a los otros, ya que refieren eventos y circunstancias donde están involucrados muchos, no solo uno o unos, y existen solo en la medida que se hablan (aunque sea en lo privado)¹²⁷. A estas es a las que hay que atender para alcanzar la comprensión, pues, mientras la lógica llega a “verdades” que son el resultado coherente del desarrollo de un proceso lógico cuyo punto de partida es un axioma sólidamente aceptado —el cual puede ser también falso y falto de sentido— y que funciona con la fuerza coercitiva introducida por el riguroso respeto al principio de causalidad, permitiendo así la emancipación total del necesario vínculo con el mundo común y la experiencia, ya que “el axioma del cual parte no tiene necesidad de ser una verdad por sí misma evidente, pues no requiere de tener en cuenta los hechos dados por el

¹²² Ibidem., p. 141.

¹²³ Ídem.

¹²⁴ Definición de Verità (verdad) dada en *Enciclopedia on line*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S. p. A. Visto en: <https://www.treccani.it/enciclopedia/verita/> [02/03/2022].

¹²⁵ Definición de “Verdad” dada en el *Diccionario soviético de filosofía*, Filosofía en español, 2015. Visto en: <https://www.filosofia.org/enc/ros/ver1.htm#:~:text=Verdad%20es%20la%20conformidad%20del,Verdad%20Relativa%3B%20Verdad%20Concreta> [02/03/2022].

¹²⁶ Giacobello, M., “La storia di Hannah Arendt. Comprensione e giudizio” en *Humanities*, Año III, no. 6, junio 2014, p. 142. Visto en: <https://cab.unime.it/journals/index.php/hum/article/download/1463/1177> [01/10/2022].

¹²⁷ Ídem.

mundo objetivo en el momento en el cual la acción tiene inicio, sí será lógico y el proceso de la acción creará un mundo en el cual el postulado de partida se vuelve axiomático y por sí mismo evidente”¹²⁸, la comprensión (acción de tomar, capturar, sujetar con la mente el sentido de alguna cosa [sea persona, acción u objeto], de entenderla en conjunto, en totalidad, como una unión y en unión¹²⁹), de acuerdo a Hannah Arendt, posibilita al hombre, mediante la significación que esta continuamente crea, la reapropiación del mundo, el conocimiento significativo de sí y de este¹³⁰. Pues:

La comprensión precede y sigue al conocimiento. La comprensión preliminar, que es la base de cada conocimiento, y de la comprensión auténtica, que la trasciende, tienen esto en común: hacen el conocimiento significativo¹³¹.

Esto último se puede entender mejor al considerarse lo que Edgar Morin plantea, y que Maria Laura Giacobello (académica que hasta el momento se ha seguido para conocer mejor el planteamiento arendtiano) retoma y relaciona con el pensamiento de la filósofa, sobre la comprensión, ya que, de acuerdo a su propuesta, la comprensión humana es un fenómeno complejo que se desarrolla en dos fases inherentes y co-esenciales: primero, la comprensión objetiva ofrecida por la explicación; y, después, la comprensión subjetiva, en la cual se integra la primera, que, a través de la empatía, se encuentra en nuestra humanidad. En este sentido, “la comprensión del otro integra la comprensión objetiva, pero también implica un componente subjetivo indispensable”; pues, por sí sola, la explicación deshumaniza objetivando. La comprensión compleja, más alto y completo grado de comprensión, requiere de una perpetua dialógica objetiva-subjetiva donde la comprensión intelectual y la empatía, la simpatía y el amor, se vinculen, facilitando y equilibrando los

¹²⁸ Ibidem., p. 141-142.

¹²⁹ Definición construida con las definiciones dadas de las palabras “Comprender” y “Comprendere” en Oxford Languages (esp. Comprender) y Dizionario On line Treccani; y “Comprender” en la página web DeChile, en la entrada del apartado ‘Etimologías’, visto en: <http://etimologias.dechile.net/?comprender> También, la definición del prefijo “con” dada en la página web DeChile, en el apartado ‘Latín: Prefijos’, visto en: <http://etimologias.dechile.net/latin/>. [04/03/2022].

¹³⁰ Giacobello, M., “La storia di Hannah Arendt. Comprensione e giudizio” en *Humanities*, Año III, no. 6, junio 2014, p. 143-144. Visto en: <https://cab.unime.it/journals/index.php/hum/article/download/1463/1177> [01/10/2022].

¹³¹ Ibidem., p. 144.

procesos del pensamiento y la acción, el conocimiento y reconocimiento de la conciencia del ser humano, de los seres humanos¹³².

Por tanto, en este más profundo pensar en el comprender y el entenderlo como parte indispensable del juzgar, del emitir un juicio, es factible vislumbrar en tal acción un moverse con libertad en el mundo de las apariencias, observar la realidad con una imparcialidad no desencarnada y pensar con autonomía y, por ello, poder romper con lo preestablecido, con lo cerrado y con la nulificación, con el riesgo de eludir la exigencia vital de *pensar bien* (de pensar la situación, de pensar de manera pertinente), de decir lo que se ha de decir y no aquello que se debe decir. En este sentido, el juicio puede ser un medio por el cual, al apelarse a la responsabilidad personal y al evitar enunciar una verdad que busque forzar un acuerdo a través de un proceso de demostración convincente, se alcancen acuerdos, a través de la comprensión y la persuasión no manipulada, que permitan que el agente que participe de él (el juicio), del proceso de lectura del mundo que con él se da, otorgue o retire su consentimiento ante lo propuesto, se le confiera dignidad a la autonomía individual y se posibilite la reflexión y la participación conscientes dentro de la realidad referida¹³³.

Entonces, la idea de poder encontrarse con un discurso ficcional que funcione como el medio por el cual el autor como un sujeto, un “yo”, consciente de su historicidad (de su ser en el tiempo, de el hecho de ser un ser que es en un tiempo y lugar específicos, con vínculos, herencias y realidades propias de estos, tuyas y compartidas, que lo influyen y en los que influye), y ya no solo como artífice, emita abiertamente un juicio de su realidad socio-histórica-cultural, siendo este el fin principal declarado de la obra, es cosa posible de concebir. Pero, muchos se preguntarán, ¿cómo es que esto se hará posible? ¿Se hará utilizando el nombre mismo del autor?, ¿esto no le da el cariz de “no-ficción”, género literario que de entrada juega con la indeterminación de no saber hasta qué punto lo aludido es o no es referencia de hechos reales, pues, ya sea que la narración sea contada por la voz de un “yo-presente en la historia” o por una voz “externa-omnisciente”, existe un esfuerzo testimonial constante, nacido de un motivo literario, empeñado en “lograr una forma

¹³² Ibidem., p. 143.

¹³³ Ibidem., p. 149.

narrativa perfectamente factual” (empleando todas las técnicas narrativas habidas y funcionales en la labor)¹³⁴?

Si bien las obras del tipo no-ficción se crean a través de un trabajo de investigación y documentación que no deja ninguna palabra sin verificar¹³⁵, el uso y presencia constante de diversas tipologías de textos dentro del discurso (desde distintos tipos de textos literarios y “no literarios”, como lo son los artículos de periódico, fragmentos de programas televisivos y radiofónicos, cartas y documentos)¹³⁶ y el empleo y desarrollo conjunto tanto de relatos de acontecimientos como de relato de palabras en su variedad de tipos discursivos (discurso restituido, discurso traspuesto [indirecto e indirecto libre] y discurso narrativizado), de tal forma que es posible reconstruir completa, rigurosa y verosímilmente los diálogos, el pasado de los sujetos referidos, sus psicologías y sus contextos sociales¹³⁷, haciendo una representación profunda, un relato en el que se percibe el gran rigor del autor por alcanzar la objetividad, manteniendo una altísima credibilidad¹³⁸, estos discursos narrativos mantienen velado el juicio que, a final de cuentas, por ser un discurso, contienen, pues, para lograr hacer lucir el discurso ficcional como un discurso objetivo, es preciso que no exista una voz que haga síntesis y reflexiones por las que se den interpretaciones o valoraciones de los hechos¹³⁹ (la voz narrativa, aun siendo la de un yo, metadieético o intradieético, se limitará a referir los acontecimientos); y más que tener como principal función el hacer una crítica abierta y directa, aunque sí tenga en el fondo esa intención, como expresaba en 1969 Truman Capote, lo más importante será alcanzar en el arte literario, empleando las técnicas del arte ficcional junto con las técnicas periodísticas, una potencial expresión factual¹⁴⁰.

Ahora bien, teniendo aclarado este punto, se quita de las posibilidades tal consideración, pero sigue presente la cuestión de si la idea de poder encontrarse con un

¹³⁴ Bertini, A., *Non-Fiction: forme e modelli*, Università di Macerata, Macerata, 2013, p. 30. Traducción libre realizada por Susi Carolina Yebra Parra. Visto en: <https://nuovorealismo.files.wordpress.com/2012/12/tesidott.pdf> [17/ 03/ 2022].

¹³⁵ Ibidem., p. 35.

¹³⁶ Ibidem., p. 33.

¹³⁷ Ibidem., p. 34.

¹³⁸ Ibidem., p. 36.

¹³⁹ Ibidem., p. 34.

¹⁴⁰ Ibidem., p. 30.

discurso ficcional que funcione como el medio por el cual el autor como un sujeto, un “yo”, consciente de su historicidad, emita abiertamente un juicio de su realidad socio-histórica-cultural es posible y si, para que sea así, deberá encontrarse en él el nombre del autor como garantía. Quizá, para valorar mejor las cosas, sea oportuno recordar que se ha visto ya que existen textos no ficcionales, como las memorias, las autobiografías, los diarios, correspondencias y hasta crónicas, en los que el autor es narrador y personaje del relato, sin embargo, aunque esto es así y en los relatos existe cierta subjetividad por tratar de lo que la persona experimenta, recuerda, cuenta y desea, queda claro que la intencionalidad es contar la realidad, “la verdad” de lo acontecido, siendo comprobable lo vivido por otros testimonios (cómo ejemplos de esto puede pensarse en las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés, *La Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, las *Memorias de D. Lucas Alamán* de Lucas Alamán, el *Ulises Criollo* de José Vasconcelos y el *Diario de Ana Frank*). Se ha visto, a la par de esto, que existen relatos ficcionales en los que, aunque el narrador es el personaje principal mismo, o algún otro personaje testigo, que habla como un “yo” y se emula la forma narrativa de los discursos antes mencionados y se cuenta la vida, basándose en testimonios biográficos y textos descriptivos fidedignos, de personajes vinculados a ciertas acciones, momentos y acontecimientos históricos, queda claro que el autor es alguien distinto a ese yo que habla y que la intención, aunque parte del deseo de realizar cierta representación descriptiva de una realidad comprobable, depende de una intención productiva narrativa en la que, en aras de re-presentar el pasado, se representa con conocida y aceptada intervención de la subjetividad creativa, tanto en la realización de la trama como en la representación de los acontecimientos pasados, con la que ya no solo se reproducirá, sino que, con una base testimonial-referencial, se re-producirá dicha realidad (como ejemplo de ello puede pensarse en *Diario de Leona Vicario* de Otto-Raúl González).

Es importante recordar también que hasta este punto ya se ha hablado de la existencia de discursos narrativos ficcionales en lo cuales, aunque discursivamente el autor emplee formas narrativas propias de los discursos no ficcionales ya anteriormente mencionados (memorias, epístolas, autobiografías, etc.), por razones de estilo literario, por lograr mayor verosimilitud o perfección mimética o por mera experimentación, no precisamente, aunque en algunos se vea corresponder y asimilarse acontecimientos reales y

personas reales (como en el caso de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust en el que se puede llegar a percibir el vínculo entre Marcel-personaje, Marcel-narrador y Marcel-autor), queda claro que su intencionalidad no es igual a la de los discursos descriptivos en los que está en primer plano la función referencial descriptiva dirigida por una pretensión de verdad, sino una función literaria productiva, pues, aún aunque en algunos parezca que sí, y en cierto modo sí sea así, el juicio que motiva y que se contiene en la obra se encuentra velado y desarrollado bajo el amparo de la capacidad referencial en estado secundario, desdoblada (en este caso, para ejemplificar lo dicho se podría hablar de obras como las *Cartas Marruecas* de José Cadalso, el *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, *El hermoso verano* de Cesare Pavese y *Las buenas conciencias* de Carlos Fuentes, pero también de obras como *Doña Milagros* de Emilia Pardo Bazán, *Memorias póstumas de Blas Cubas* de Joaquim Machado de Assis o el *Frankenstein* de Mary Shelley). Inclusive, se ha visto que, claramente diferenciados en intencionalidad y, en muy buena medida, en pretensiones referenciales, aún los discursos ficcionales que en apariencia y abiertamente no pretenden ser una “representación fiel” de la realidad, sino ser producción de realidad, tienen un lazo inquebrantable con lo real y con la realidad de la que surgen y de la que forman parte, siendo así que también representan dicha realidad y contienen y emiten un juicio sobre la realidad, lo real (podría considerarse como tales casos relatos como *Drácula* de Bram Stoker, *El donador de almas* de Amado Nervo, *Un mundo feliz* de Aldous Huxley y hasta relatos como *El principito* de Antoine de Saint-Exupéry, *Harry Potter* de J. K. Rowling, *Charlie y la fábrica de chocolate* de Roald Dahl o *¡Cómo el Grinch robó la navidad!* de Dr. Seuss).

Por último, pero no menos importante, se ha hablado de la existencia de discursos narrativos ficcionales que, buscando abiertamente emular la factualidad vivencial e histórica, toman como herramientas narrativas los hechos, los medios y las técnicas descriptivas que permiten objetivar-verificar la realidad de los acontecimientos, y tienen como principal fin el producir artificialmente realidad, siendo la emisión de un juicio un aspecto relevante en la obra, aunque no el principal (ténganse como ejemplos de esto *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez, *Las Muertas* de Jorge Ibargüengoitia y *A sangre fría* de Truman Capote).

En los últimos tres casos considerados, cabe la posibilidad de que el narrador, un personaje del relato (uno principal o secundario), o ambos, coincidan con el nombre del autor o resulten semejantes en algún rasgo a este, pero eso no va a implicar precisamente que el mensaje que el discurso contiene y quiere comunicar denote claramente la realidad directa del autor, ni que el discurso tenga como función principal referirse a ella, ni que busque emitir un juicio referente a esta con plena y declarada conciencia de lo que se percibe y se pretende decir. Dicho esto, entonces, pareciera que los caminos a tomar para responder la cuestión se cerraran de nueva cuenta, pero, una vez más, antes de limitar el horizonte de posibilidad, repasando el rico abanico de manifestaciones híbridas entre ambos tipos de discurso (el discurso descriptivo-histórico y el discurso ficcional), reluce un particular tipo de narración ficcional que podría ayudar a responder la cuestión hasta este punto tratada, este es la novela autobiográfica.

Manuel Alberca define la novela autobiográfica como un relato, una forma narrativa¹⁴¹, que se presenta con un protocolo genérico del pacto de ficción en el que el autor no puede ser identificado ni con el narrador, ni con el protagonista ni con alguno de los personajes, pues ninguno de ellos tiene, ni puede tener, el mismo nombre que el autor, para así poder desaparecer formalmente del ámbito textual de la novela y delegar la conducción del relato en y al narrador o protagonista, sin que nada haga suponer en apariencia, que se trata del autor mismo¹⁴², pues es de suma importancia que, de entrada, lo substancial parezca ser lo ficticio mismo, “la novela” en sí¹⁴³. El carácter autobiográfico de estos discursos narrativos no puede ser asegurado si no se tiene en cuenta el contenido y si en ella, antes que la intención tácita del autor o la sospecha del lector, no se manifiesta una promesa de veracidad explícita por medio de guiños, marcas o comentarios hechos en la obra que vinculen la realidad ficcional con la realidad vital del autor¹⁴⁴, pues este tipo de relatos tendrá un complejo repertorio de voces y de posibles onomásticas que, al encontrarse en primera o tercera persona, con nombres expresos o anónimos, aseguran la

¹⁴¹ Alberca, M., *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Editorial Biblioteca Nueva, España, 2007, p. 100.

¹⁴² Ibidem., p. 113.

¹⁴³ Ibidem., p. 101.

¹⁴⁴ Ibidem., p. 100.

distinción y distanciamiento aparente entre el autor y el narrador o protagonista (o narrador-protagonista), y ratifica el carácter ficticio del discurso narrativo¹⁴⁵.

Además de encontrarse con los guiños, marcas o comentarios puestos estratégicamente en el discurso, se requerirá indispensablemente el conocimiento de la biografía del novelista para determinar el autobiografismo del relato¹⁴⁶. Lo que en principio parecerá un simple complemento accidental, pasará a percibirse, y después a comprenderse, como una fuerte impronta íntima y privada del relato¹⁴⁷. La novela autobiográfica, dice Alberca, responde simultáneamente a dos movimientos aparentemente contradictorios, estos son: la urgencia de expresión y la necesidad de ocultación. Ambos movimientos responden, en síntesis, a una misma necesidad: la necesidad de contar lo que no se puede decir y verbalizar, el tabú. En el realizarlo está el cumplirse de la función ficcional de compensar las limitaciones de la existencia y, de ese modo, poder construirse una personalidad más satisfactoria, apuntalar el yo¹⁴⁸ y proyectar una realidad distinta, quizá mejor. La construcción ficticia del autor se mueve, entonces, entre el querer y no poder decir, entre el esconderse y el mostrarse conscientemente, entre la necesidad dramática de afirmarse y la necesidad lúdica de jugar en los pliegues de la intimidad¹⁴⁹, de la ejecución y representación literaria de un proceso psicológico universal que emerge de nuestra necesidad y disposición humana de contar y contarnos relatos de nuestra vida para reafirmar o reconstruir la constitución de la propia persona¹⁵⁰, de la realidad misma, de la vida.

La novela autobiográfica se organiza y cobra sentido en torno a un secreto (sea o no vergonzoso, sea personal o familiar) y a su desvanecimiento parcial o completo, puesto que es su presencia latente la que organiza el relato y, hasta cierto punto, la vida del autor. Sin importar del tipo que sea, si el secreto es un verdadero secreto, revelará su fuerza y su excesiva carga (para uno solo) en la contradictoria necesidad de comunicarlo y compartirlo con otros. Aunque quede manifiesto también el riesgo que conlleva revelar que le hace

¹⁴⁵ Ídem.

¹⁴⁶ Ídem.

¹⁴⁷ Ibidem., p. 101.

¹⁴⁸ Ibidem., p. 109.

¹⁴⁹ Ídem.

¹⁵⁰ Ídem.

frágil ante los demás, esto se compensa con la función catártica innegable que se encuentra, se realiza y se vive al poder verbalizar el tabú y desahogar, soltar y sacar la carga de su prohibición en la revelación vertida en el molde de ficción. La ficción protege y defiende al autor de la penalización que, en la normalidad, conlleva la transgresión de los límites al infringir los códigos sociales y morales y la exposición a sus riesgos¹⁵¹.

Entonces, volviendo al cuestionamiento de si es posible encontrar discursos narrativos ficcionales que tengan como fin principal la emisión de un juicio por parte de su autor como un sujeto consciente de sí, de su realidad individual, social y humana, de su historicidad, se muestra que sí y que tal intencionalidad, aunque aparentemente velada, se puede encontrar latente en todo el relato, de principio a fin, pues se busca decir lo “imposible de decir”, la realización catártica de una vida, de ciertos aspectos de esta, que necesita ser exteriorizada, expuesta y declarada para ser liberada de todo peso o daño que no permita avanzar o desarrollarse en plenitud (sea en el contemplarse individual o colectivamente). La duda que ahora quedará a consideración será si, en efecto, en todos aquellos casos del género, la decisión de usar la ficcionalidad en esta modalidad para desarrollar el discurso narrativo y poder contar lo no decible, ocultándolo para después revelarlo con cálculo y siempre tras la máscara de la ficción, responde a que el autor, como Manuel Alberca plantea, no sabe y no puede canalizar literariamente ni asumir directamente aquello que es motivo de vergüenza¹⁵², aquello que reconoce y necesita y quiere decir, y esa es la forma que encuentra para lograrlo; o si se debe a que, además de decir lo indecible y experimentar por medio del proceso una catarsis, y no por no poder o no saber canalizarlo literariamente ni por no poder asumir directamente el juicio que desea comunicar, encuentra, estratégicamente, que aunque pudiese emplear otros medios discursivos, este es el idóneo para lograr estos propósitos y otros que, por la capacidad que alcanza el lenguaje en estos discursos de reproducir, re-producir y producir realidad, de otra manera no se lograrían. ¿Cuáles son esos propósitos y alcances? Bueno, pues eso sería cuestión de verlo en cada caso. Lo importante aquí es que la posibilidad de encontrar tales obras existe y eso facilita la comprensión de aquellas que, justamente, parecen contener un

¹⁵¹ Ibidem., p. 110-111.

¹⁵² Ídem.

juicio emitido por un sujeto que busca, consciente y deseádamamente, algo que, aunque no es sencillo de contar, no es imposible de comunicar y sí es imperante tratar.

Desde este tenor es que se puede volver al punto de partida del cual surgió toda esta relación, pues, precisamente, quien aquí habla ha reconocido en una de las novelas escritas por Efrén Hernández, tras un encuentro inesperado, un discurso ficcional en el que, por ciertos elementos referenciales (fechas históricas significativas, datos muy específicos descriptivos de la realidad referida) y ciertos elementos formales-estructurales (narrador que es protagonista y que narra vivencias pasadas, desde un presente ya lejano, de las cuales reflexiona y comenta su parecer, pues se relacionan con aquello que está recordando para alcanzar aquello que ha motivado la narración de la historia, narración donde se desarrollan tanto relatos de acontecimientos como relatos de palabras para re-presentar lo vivido y rememorado por el “Yo” narrador), se puede percibir una intención clara de emitir un juicio particular sobre la realidad referida, la cual coincide con la propia del escritor, y la cual parece provenir de un proceso propio de reflexión cuyo origen no se funda únicamente en un interés creativo, sino en una conciencia clara y viva perteneciente a un individuo real que se comprende como parte de una realidad socio-histórica-cultural que lo influye y en la que influye. Para quien aquí habla, este parecer se vio afianzado y fortalecido tras la revisión completa de las obras reunidas de y sobre Hernández, pues en ellas, además de rasgos estilísticos literarios, se logra conocer datos biográficos que dan cuenta de la vida de este (ficha autobiográfica del autor, entrevistas a su hija y amigos cercanos, reseñas y artículos sobre su obra realizados por escritores que lo han conocido y lo han estudiado) que, cuando se lee la obra literaria del escritor, hacen relucir importantes correspondencias entre lo desarrollado en lo ficcional con lo experimentado por el autor mismo.

El discurso narrativo en cuestión es *La paloma, el sótano y la torre*, novela que, haciendo un breve resumen, viene a ser el relato a través del cual Catito “adulto” (protagonista-narrador), reconociendo el “estado en el que está, en el que ha estado casi siempre”, de engreimiento, de desvanecimiento, de altivez y de soberbia producida por el reconocimiento de sí mismo como poseedor del *sutil ingenio* (viviendo en el espacio del *pensar el bien*) y no de la *verdadera inteligencia* (espacio propio del *vivir el bien*),

rememora y da cuenta de aquel “memento” (iniciado en el tiempo del conocido “Saqueo de Orozco”, cuando se encontraba, junto a toda su familia, refugiado en casa de su abuela) que lo hizo y lo hace, cada vez que se remonta a él, consciente de su condición de perfidia e insensatez, de su ser que “es polvo, negación y vileza” y, sobre todo, de una condición mayor que, lejos de mortificarlo y culparlo, lo libera y le permite reconocer en qué consiste el anhelado *vivir el bien* y arribar a él. Pero, ¿cuál es este memento? Pues bien, él mismo nos conduce al decir:

[...] retorno y no me detengo sino hasta haber atravesado, de las cortinas que el marchar que se realiza sin sujeto colgado ha en el pretérito, las que sea necesario para llegar a donde cumple; quiero decir, allá por los años de mil novecientos diez, mil novecientos once, mil novecientos doce, mil novecientos trece, mil novecientos catorce, o quién sabe qué año, [...].

[...] la noche, que si hago mis cuentas resulta ser la del tercer día de los posteriores al de la noche que digo del saqueo¹⁵³ (*Noche del saqueo de Orozco*)¹⁵⁴.

Pues es en ella que, estando “todo encendido de curiosidades torpes, y de precoces, implacables y melancólicas concupiscencias”¹⁵⁵, alentado por su tan particular viveza intelectual, justificado por un trocado conocimiento popular, efectuaría lo que, a las claras, de no ser por la excitación de sus sentidos y por los instintos y deseos sexuales que reprimía, era un proyecto fallido, agresivo e inaceptable, esto es: tener relaciones sexuales con la tía Lina (tía joven que le atraía). Ante el contundente y aterrador equivoco, del ya, de ante mano, insensato plan, al tocar “aquello a que se llega a tan solo hasta lo último”¹⁵⁶, viendo a la tía Lina huir y escapando temeroso, esperando con angustia el verse descubierto y bajando de lo más alto de la buena fama y la consideración, que los demás tenían de él, hasta la infamia y el desprecio, es que, a la mañana siguiente, descubriendo que ella no sospechaba de él y al deducir, por la observación astuta, que el recelo, la indignación y el desprecio se enfocan más bien en alguien más (Fulán, un joven que vivía también en la casa de la abuela), se determina a encargarse de mantener como punto focal de la culpabilidad a esa otra persona, librándose de toda sospecha.

¹⁵³ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela* / Efrén Hernández, FCE, México, p. 296 y 306.

¹⁵⁴ Nota y subrayado aclaratorio colocado por quien presenta el trabajo, de acuerdo a lo expresado en la página 302.

¹⁵⁵ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela* / Efrén Hernández, FCE, México, p. 305.

¹⁵⁶ Ibidem., p. 315.

Con su gran inteligencia, encuentra momentos adecuados para acercarse a su tía, manipular su visión y su atención. Es así como provoca, sin querer, que Lina empiece a fijarse de otro modo en Fulán, ya sin pensar con tanta resolución en que él podría ser capaz de tan lascivo interés, y se sienta atraída por él (quien desde años atrás la había conocido y amado sin saber que era ella, y en la que al “verla y conocerla cumplidamente” reconoció a la personificación de su amor), lo cual termina siendo contrario a los deseos y sentimientos de Catito que, desde entonces y en todo momento, se debatirá constantemente entre seguir mintiendo y con ello consolidar el acercamiento y enamoramiento de Lina y Fulán, o dejar de intervenir y correr el riesgo de ser descubierto. Sin pretenderlo, Catito crea un triángulo amoroso. Entonces, Fulán y Juana Andrea (nombre de la tía Lina) se verán cada vez más atraídos y Catito se dará cuenta de que su interés por ella responde ya no solamente a un deseo carnal, sino a un enamoramiento que se tornará en un sentimiento más profundo. Por fin, después de tanto estar merodeándola y procurando hacerse presente en sus actividades del día a día, acompañarla y encaminarla a recordar y observar los actos de Fulán, Catito logra acercarse, abrazarla y, por poco, besarla, pero se ve rechazado por ella quien, como despertada de un leve adormecimiento de la razón por culpa de los sentidos, lo rechaza abiertamente, recordándole que es un chiquillo. El contraste entre él, joven de once años, y ellos, adultos de más de veinte años de edad, le hará tener presente constantemente la imposibilidad de sus tan deseadas relaciones con ella.

La situación de agitación violenta en la ciudad se va pacificando y la familia de Catito, sin más razones para permanecer en casa de la abuela, decide regresar de nuevo a su morada. Fulán también se irá de la casa de la abuela y Juana Andrea se quedará a vivir ahí. Pasados casi cuatro años, un día Catito, en una visita con su madre a la abuela, merodeando por la casa se topa inesperadamente, pues ignoraba que se encontraba, con la tía Lina sola y limándose las uñas. Él no solo sigue siendo precoz, sino que su instinto sexual se ha exacerbado (espía a las sirvientas, se masturba pensando en ellas, aunque su pensamiento, en el punto final, termina llegando a la imagen de la tía Lina, etc.). Esta vez están solos, él está por cumplir quince años y vuelve a acercársele intentando, al conversar de una y otra cosa, alargar el tiempo de convivencia con ella, justificar su presencia e intromisión. Conmoviéndola al obsequiarle un prendedor, por el estado de soledad que la orfandad y la ilusión amorosa no reconocida le habían dejado y por el despertar sexual que ella misma

había experimentado a partir de aquella noche, es que Catito consigue ir acomodándose junto a ella y, tentando poco a poco, parece que va a lograr consolidar un encuentro íntimo... Sin embargo, al encontrarse él con un rostro bañado en lágrimas y al preguntarle asombrado qué le ocurre, ella retira las manos de Catito de debajo de sus ropas y abrazándolo con ternura y en silencio, tomando el pañuelo que él portaba en sus bolsillos, se enjuga los ojos y le dice que, desde ese momento, ellos serán buenos amigos. Llevándolo con su madre, la tía Lina le dice a esta de él que: “Es un buen muchacho, pero que para hacerse mejor necesita unos palos”¹⁵⁷.

Esa misma noche, Catito va, por casualidades de la vida, a casa de Fulán y charla con él. Hay un reconocimiento para ambos de que los dos quieren a Juana Andrea. Se presenta otra elipsis, ahora de cuatro meses durante los cuales se han muerto su tío el borrachito, su abuela, una de sus hermanas y su madre, e informa al lector, a los lectores, de lo doloroso que ha sido recibir la invitación a la boda de Fulán Peralta y Juan Andrea Palomino. Después de presenciar la boda, en medio de la tristeza, durante la noche, en su habitación, Catito experimenta una serie de sucesos cuya naturaleza tendrá mucho de onírico, fantástico y simbólico, puesto que, en medio de su estado insomne arriba Juana Andrea con 12 cepillos (3 negros, los cuales arrojaría a través de un espejo, y 9 blancos), para que él le quite la mancha negra que tiene su vestido, y él la ve, sin que ella lo sepa, a través de sedas ya invisibles; mira la sombra de Juana Andrea, que lo roza, pasando por el valle, símbolo mítico de origen y unidad del universo, de la conciencia y de los sentidos del hombre; un increíble sueño donde una vívida visión de imágenes, a modo de analogía, le expresa “la suerte de sus ligerezas, el estilo de sus superficialidades, la presencia de una aflicción moral, más intangible, más piadosa y universal, el trance en que una oropelesca elocuencia, aleccionada por una congoja, va trocándose en seso y la muerte como detención del tiempo”, como posibilidad de cambio; y, por último y como cierre maravilloso, un segundo sueño en el que el mundo que habitan, Fulán y su familia (compuesta por él, su mujer, misma que la de Catito, desdoblada en dos cuerpos, mejor dicho, imágenes surgidas de ella misma, y tres niños y una niña), así como Catito y la suya (miembros que eran más bien los desdoblamientos de la de Fulán), era un mundo diminuto como un globo de hule con el que juegan los niños y lo suficientemente grande como para que quepa una mediana

¹⁵⁷ Ibidem., p. 427.

alcoba; y ese mundo estaba en el espacio libre y ellos, Catito y Juana Andrea, en un dulce continente muy reducido.

En este último sueño, y por las condiciones descritas, él se determina a acercarse a Fulán y le dice, de manera muy hipócrita, que la necesidad los orilla a que solo uno de ellos permanezca. Echando suertes, muy tentado a hacer trampa, es como Catito se deshace de Fulán, “quien saca con toda inocencia y buena fe la piedra oscura”, tocando su espalda y arrojándolo al vacío, ignorando totalmente el mundo y sitio a donde irá a parar Fulán, quedando vacío del pecho y con la presencia de Fulán habitando aún más fuertemente entre él y Juana Andrea. Ahora, cierto de que todo podría remediarse, por medio de obras mágicas, acrecentando el mundo o reduciendo proporcionalmente el volumen de sus cuerpos, permitiéndoles caber a ambos en ese continente”¹⁵⁸, es que forma “una cuerda tan honda como los abismos, de diferentes céspedes y esparto, con una argolla a su extremo en la que pudiera Fulán entrar y permanecer como un trapequista después de reconocer, por los puntitos blancos del jirón de tela, cuya imagen era la perteneciente a la blusa de Juana Andrea, que eran ellos los que lo buscaban.

Es evidente en este punto que hablar de *La paloma, el sótano y la torre* es hablar de una novela sumamente compleja, ya que cuenta con varios niveles de significación, lo cual hace realmente complicado todo intento de síntesis argumentativa en la que se logre contar de forma sencilla de qué trata. No obstante, es posible reconocer que estos niveles de significación son dos: un primer nivel en el que el relato parece concentrarse en una mera narración descriptiva de los hechos acaecidos, en y a partir de las revueltas revolucionarias de principios del siglo XX en León, Guanajuato, en la vida común y corriente del personaje, sus allegados y su ciudad; y un segundo nivel en el que el relato se muestra plenamente alegórico, figurativo, universal. Ambos niveles de significación se encuentran fundidos y, si bien es posible distinguirlos, no es posible separarlos, pues, aunque pudiese llegar a parecer en un inicio que el primer nivel de significación es el que impera únicamente, la presencia del segundo se encuentra latente desde las primeras líneas, se desenvuelve discreta pero vivazmente en los capítulos III. Semblanza idealizada y IV. Crisis y cristalización, en los que se ahonda en la explicación de quiénes eran Juana Andrea

¹⁵⁸ Ibidem., p. 440.

y Fulán y se descubre totalmente al final de la novela; esto porque, precisamente, el mensaje que busca transmitirse por medio del discurso narrativo corresponde a algo plenamente real, es decir, a algo que atiende a la realidad humana en la que, para comprenderla y comunicarla, no basta representar descriptivamente lo meramente material-objetivo, sino que se requiere también de la representación de lo ideal-subjetivo por medio de la función productiva del lenguaje, pues ambos niveles de significación son parte de un mismo sentido de significación, son complementos inherentes de lo significado y referido.

A esta consideración hay que sumarle el hecho de que el narrador del relato es, como ya se mencionaba, Catito-adulto, un narrador autodiegético que, rememorando, refiere las acciones, muchas veces travesuras, astutas y malintencionadas que desde la niñez realizaba, y de las cuales reconoce y hace hincapié en el sentido consciente de la determinación que lo motivaba; también que, aunque no se nombra que la ciudad es León, Guanajuato, esta se logra identificar, junto con el año en que se sitúan los acontecimientos referidos por el narrador, al decir:

[...] allí pasamos la memorable noche que todavía hoy, cuando se quiere diferenciarla de las otras, es identificada por medio del nombre de Noche del Saqueo de Orozco”¹⁵⁹.

[...] Se armó la gran fusiladera. Por cierto, que uno de los ajusticiados fue un tal Torres, oficial orozquista, no recuerdo de que categoría. Ah, y también Pérez Castro. Muchos asistieron a la ejecución. En la Plaza de Armas, revueltos con los de otros dos, esparcidos por las paredes del quiosco y por el suelo quedaron sus sesos y su sangre, y muchos los fuimos a ver después”.¹⁶⁰¹⁶¹

Esto, considerando lo tratado ya sobre la novela autobiográfica, conduce a pensar en el hecho de que esta realidad contextual-referencial del relato puede corresponder en buena medida a la que el autor de la obra debió haber experimentado, pues, gracias a la ficha

¹⁵⁹ Ibidem., p. 302.

¹⁶⁰ Ibidem., p. 304-305.

¹⁶¹ El hecho histórico aludido en esta cita de la novela se corrobora en *León, ciudad de recuerdos* de Enrique Arrieta Orozco en el apartado titulado “General Pérez Castro” (p. 130), que dice: “Fusilado el 3 de agosto de 1914 afuera de la casa municipal por los desmanes del 01 de agosto de 1914 con los rebeldes del bandolero Pascual Orozco”. Cuenta con una foto de Pérez Castro.

biográfica realizada por el mismo Efrén Hernández¹⁶², se sabe que nació el primero de septiembre de 1904, teniendo casi diez años en el momento de los sucesos, y que, gracias a lo dicho por su hija Valentina al contar algunas anécdotas de la vida de su padre y la familia de este, cuando era niño, nació y creció en León, Guanajuato¹⁶³. Estos últimos datos toman mayor peso al encontrar pasajes de la novela semejantes con la realidad expresada en estos testimonios. Como ejemplos de esto pueden tomarse varios nudos¹⁶⁴ y datos dados en la novela. Uno de ellos es aquel nudo en el que, muy al inicio del discurso narrativo, el narrador relata: “Y cuando de las escaleras de mi vida, subiendo de una en una llegué con mis huesos a posarme en la grada de los once años, yo era un pingo, [...]. La Revolución abatía entonces los pueblos”, es claro que, aunque en lo ficcional Catito iba llegando a los once años mientras que Efrén Hernández estaría próximo a cumplir los diez años, la realidad referida no es distinta, en cuanto al lugar, el tiempo y los sucesos, a la que el autor pudo experimentar, antes, al contrario, no cabe duda de que la experiencia vital de este es la referencia directa de lo representado. Como segundo ejemplo tómese aquel nudo en el que Catito-adulto recuerda cómo es que su padre, cuando él y/o sus hermanos hacían algo que ameritara un escarmiento, salía y les daba tiempo para confesar lo hecho mientras él templaba su enojo y, después de que era confesado el error y él les hacía comprender la magnitud del mismo, labraba una tablilla con la que daba un breve y no violento castigo. Dice el narrador:

Con frecuencia, [...] tomaba, de donde la encontraba, una tablilla, y en seguida se iba y tomaba asiento entre las yerbas, y haciendo uso de una navajuela de bolsillo se entregaba a labrarla. Veamos cómo. Primeramente la alisaba de los filos y los ángulos, luego la dividía, según su inspiración, en partes, por medio de cinturas levemente marcadas, después acomodaba dentro de estas partes, grecas caprichosas, florecillas u hojas, figuras de objetos, animales o personas, lo que iba, en suma, ocurriéndosele.

¹⁶² Hernández, E., “Ficha biográfica” en *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela* / Efrén Hernández, FCE, México, 2007, p. 19.

¹⁶³ Hernández, V., “Recuerdos que van y vienen” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica* / Efrén Hernández, FCE, México, 2012, p. 518.

¹⁶⁴ El término “nudo” se refiere a “una acción, núcleo o función bisagra, a un conjunto finito de términos poco numerosos que está regido por una lógica y que es a la vez necesario y suficiente”. Este término fue desarrollado por Roland Barthes en su propuesta teórica. Para presentar tal definición de forma sintética, se ha recurrido a la revisión complementaria de Alonso, L. y C., Fernández, “Roland Barthes y el Análisis del Discurso” en *EMPIRIA. Revista de Metodología de las Ciencias Sociales*, núm. 12, julio-diciembre 2006, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2006, p. 18-19. Visto en: <https://www.redalyc.org/pdf/2971/297124008001.pdf> [20/ 10/ 2022].

Le quedaban bonitas algunas de estas tablas; siempre que había castigo nunca faltaba alguno que viniera a juntar discretamente los pedazos en que paraban al final del castigo.

Mi prima Loreto me enseñó hace días un pedazo de una que quedó de una vez en que el castigado fue mi hermano Edmundo. [...] Debió pasarse casi todo un día en labrarla. Yo, ante la consideración de aquel dulce tiempo en que existió en nuestro país un hombre único, que se ponía a labrar tablillas para serenarse y castigar a sus hijos ya sin ira, por pura convicción, no pude contener las lágrimas [...].¹⁶⁵

Ahora comparece con lo que Valentina Hernández relata al recordar lo que su padre le contaba que hacía su abuelo cuando él y sus hermanos hacían travesuras. Rememora Valentina:

Nos contaba que cuando él y sus hermanos hacían travesuras, su abuelo se enfurecía y sentía impulsos de darles una buena paliza; entonces, tomaba una vara para golpearlos y se sentaba a decorarla haciéndole figuras con una navaja; cuando la vara estaba totalmente llena de figuras, entonces sí, ya serenamente, decidía cual era el castigo justo. Los llamaba: “A ver muchacho, venga para acá, por la travesura que hizo merece tres varazos”.

Y tres varazos fueron los que recibieron él y su hermano Nacho siendo niños de cinco y siete años, respectivamente. Se fueron a meter a una iglesia de León, Guanajuato, donde vivían, y se les hizo fácil colgarse de unas cuerdas y unas cadenas que caían desde lo alto del campanario hasta la sacristía. Causando gran revuelo y desconcierto en los alrededores, porque las campanas empezaron a tocar sin ton ni son y se movieron las manecillas del reloj que había en la torre. Una vez que recibieron el castigo justo por la maldad que habían hecho, su abuelo los sentó en su inmensa barriga y jugó tiernamente con ellos.

Yo creo que mi padre seguía su ejemplo, pues cuando estaba demasiado enojado dejaba que las cosas pasaran como si nada, lo veíamos serio como si ya no tuviera ganas de saber de nosotros, ni nos atrevíamos a hablarle; después, cuando ya estaba más calmado, nos platicaba y nos hacía comprender las cosas de buena manera.¹⁶⁶

Como puede observarse, la correspondencia de las personas y los acontecimientos no es totalmente exacta, pues para los fines literarios esto no es lo más relevante. No obstante, es evidente que lo referido en la ficcionalidad halla una fuerte correspondencia con la experiencia vital del autor y que, ciertamente, conduce a pensar que, si bien el narrador

¹⁶⁵ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre en Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández*, FCE, México, 2007, p. 322-323.

¹⁶⁶ Hernández, V., “Recuerdos que van y vienen” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 518-519.

protagonista no es ni nunca será, categóricamente hablando, el autor del mensaje y del juicio que busca emitir por medio de la novela, el juicio sí corresponde, se refiere y tiene un propósito relacionado a dicha realidad referencial. Y ya que esto podría seguir pareciendo un mero recurso de inspiración o una mera coincidencia, quizá sea preciso reparar en otros pequeños, pero muy importantes, elementos dejados como signos y guiños y signos literarios a lo largo del relato.

Como primer ejemplo añadido a los ya expuestos, póngase el momento en que el narrador, haciendo una breve relatoría de la historia de su abuela materna, cuenta lo que se decía sobre la tía X, solterona en ese momento, y le confía al lector que eso de “que seguro esperaba un príncipe”¹⁶⁷ lo escucho decir un día a “no hay para que mencione a quién”¹⁶⁸ a otra interlocutora, “a quien tampoco habría porque mencionar”¹⁶⁹, “ya que todos los interesados aún viven”¹⁷⁰ [en el presente de la narración] y “podría resultar un chisme de su indiscreción”¹⁷¹. Súmese a este el momento en que, en ese mismo nudo del relato, el narrador cuenta cómo es que su tío borrachito, hermano menor de su madre, a los dieciséis o diecisiete años se tuvo que casar, por arreglo concertado por sus suegros, por procrear un hijo con su novia, “otra persona más a quien tampoco habría de nombrar”¹⁷² pues, al igual que en los otros casos, la implicada aún vivía y podría verse referida. Y, como un ejemplo más, sería bueno considerar el momento en que el narrador reflexiona sobre cómo habían sido educados con una idea inhumanamente inhibitoria de lo sexual y termina eximiendo, hasta cierto punto, a la tía Lina de este orden, pues ella nació y creció en un lugar, en un entorno, en una realidad diferente y, en buena medida, distinta y distante de la suya; más exactamente, cuando dice: “Todos nosotros, digo, todos estos de que he venido ocupándome, habíamos vivido siempre muy concordes y unidos, y no nada más en la misma ciudad, sino en casas tan vecinas entre sí, como las coyunturas, ocasiones y demás circunstancias lo permitían”¹⁷³.

¹⁶⁷ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández*, FCE, México, 2007, p. 331.

¹⁶⁸ Ídem.

¹⁶⁹ Ídem.

¹⁷⁰ Ídem.

¹⁷¹ Ídem.

¹⁷² Ídem.

¹⁷³ Ibidem., p. 350.

Por último, es importante también atender a otras más sencillas referencias que el narrador da sobre el espacio en el que se desarrollan los hechos, como: la llegada de los primeros automóviles a la ciudad en 1914, y el gran asombro que produjo, así como la llegada del primer camión a manos de “la célebre compañía de títeres apellidada de Rosete Aranda”¹⁷⁴; el nombre que daban a unos terrenos que su abuelo paterno tenía y que prestaba a su padre para sembrar, el cual era “El Mezquitillo”¹⁷⁵; el nombre del rancho de Juana Andrea, ubicado en una fracción de la hacienda de los “Los Sauces”, llamado la “Loma del Macho”¹⁷⁶; el nombre del rancho donde se encontraba el ojo de agua a donde Fulán fue por agua azul, el cual se llamaba “La Piscina” (del cual tomaba nombre la hacienda a la que pertenecía) y era sumamente conocido por todos en la población¹⁷⁷; y la referencia al nombre dado en esa ciudad a los palos usados por los aguadores para acarrear el agua, el cual era “burras”¹⁷⁸. Si se lee de pasada, todos estos datos parecen insignificantes, nombres puestos para dar cierta verosimilitud a la historia, pero, para aquellos que han vivido e, inclusive hoy, viven en dicho lugar, todos esos nombres y acontecimientos atienden a elementos reales (personas, lugares, cosas) reconocibles. En el caso de quien aquí habla, originaria de León, Guanajuato, todos estos aspectos mencionados no resultaron muy ajenos, pues, respecto al primer caso, lo de la compañía de títeres revivió en mí el recuerdo de mi abuela mencionando que le gustaba ir de niña a ver funciones de títeres que a veces había en la ciudad, si bien mi abuela nació en 1943, hay registro de que, aún para los años cuarenta, esta compañía permanecía activa y que, precisamente, entre 1900 y 1920 “las giras prosiguieron por el norte del país: Monterrey, Parral, Jiménez, Camargo, Chihuahua, Ciudad Juárez, Aguascalientes, León, Guanajuato, Celaya y Querétaro”¹⁷⁹.

En cuanto a las siguientes tres referencias, todos esos nombres son nombres de lugares que de alguna manera resultan conocidos, aunque sea de oídas, y de los cuales, si se buscan, se encuentran referencias dentro del municipio o cerca de él que atienden a ellos, por ejemplo: “La Piscina” es el nombre actualmente de una colonia dentro del municipio,

¹⁷⁴ Ibidem., p. 385.

¹⁷⁵ Ibidem., p. 398.

¹⁷⁶ Ibidem., p. 360.

¹⁷⁷ Ibidem., p. 401-402.

¹⁷⁸ Ibidem., p. 403.

¹⁷⁹ Medina, P., “Compañía Rosete Aranda” en *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, Unión Internacional de la Marionette, 2009-2022. Visto en: <https://wepa.unima.org/es/compania-rosete-aranda/> [31/03/2022].

“Los Sauces” es una localidad perteneciente al municipio de León¹⁸⁰ y “El Mezquitillo” una localidad en el municipio de San Francisco del Rincón¹⁸¹ (municipio vecino a León). Es evidente que, de querer hacer absolutamente claro el hecho de si estos lugares corresponden a sitios heredados de la transformación histórica de estas haciendas, habría que realizarse una investigación más exhaustiva. Sin embargo, movida por la familiaridad de los nombres, quien aquí escribe ha podido encontrar en un texto realizado por SAPAL (Sistema de Agua Potable y Alcantarillado de León) en el que se puede encontrar referencias históricas que constatan lo dicho por Catito-adulto-narrador cuando dice:

He aquí: para abastecer de agua había en la ciudad tres expedientes: los pozos particulares, los hidrantes públicos y el ojo de agua. De los tres, el ordinariamente aprovechado era el segundo.

Llamábanse hidrantes unos surtidores empotrados en ciertos paralelogramos de mampostería forrados de cemento, un poco menos altos que los hombros de un hombre y tan anchos acaso como unos cincuenta centímetros. El agua que rendían no costaba más que una de dos: ir por ella a las esquinas adonde había hidrante, o pagar la suma de dos centavos por cada viaje de dos botes si se la encargaba al aguador.

Más barata y más próxima era la de los pozos de las propias casas; pero en tanto que la de los hidrantes era medianamente pasable para todos los usos, la de los pozos no servía más que para regar las plantas, rociar el suelo a la hora de barrer y otros usos de este orden, porque como era alcalina y gruesa no se podía beber ni servía para lavar, pues tenía mal sabor y no hacía hervir el jabón.

Más estimada que ambas, era la azul de la Piscina, nombre de un rancho situado, naturalmente, fuera, pero no muy distante de la ciudad, en donde había un ojo de agua del que tomaba su nombre la hacienda a que pertenecía. Sin embargo, como era más escasa y más cara —costaba a seis centavos el cántaro— no se usaba sino para beber, y no todos los días, solo a guisa de antojo; pues a su costo, había que sumar los trabajos en que era preciso meterse para encontrar en un momento dado a uno de los diez o doce aguadores que se dedicaban a acarrear esta agua.¹⁸²

¹⁸⁰ PueblosAmerica.com, “Los Sauces (León, Guanajuato)”, PueblosAmerica.com. Visto en: <https://mexico.pueblosamerica.com/i/los-sauces-28/> [01/10/2022].

¹⁸¹ PueblosAmerica.com, “El Mezquitillo (San Francisco del Rincón, Guanajuato)”, PueblosAmerica.com. Visto en: <https://mexico.pueblosamerica.com/i/el-mezquitillo-2/> [01/10/2022].

¹⁸² Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre en Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández*, FCE, México, 2007, p. 401-402.

En *El agua en León. Un encuentro con el futuro* se da constancia de que a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y aún en las primeras dos décadas del siglo XX uno de los problemas recurrentes en León, como una ciudad en constante crecimiento, era la falta de medios suficientes para el abastecimiento de agua tanto para la industria, el comercio, la agricultura, los servicios y la población en general (en la cobertura de su consumo cotidiano)¹⁸³. En general, la infraestructura se construyó utilizando fuentes naturales locales, las cuales eran: un ojo de agua situado en lo que actualmente es el Parque Hidalgo, del cual se empleaba su agua en el riego de huertas, en la facilitación de algunos procesos de curtiduría, como lo es el lavado de pieles, y en algunas actividades domésticas; y un ojo de agua más pequeño de agua no potable que sirvió para la instalación de lavaderos públicos. De manera común, el agua para consumo humano debía comprarse a los aguadores que la transportaban desde los pozos hasta las casas¹⁸⁴. En una nota de 1876 el realizador de esta comenta:

Una de las cosas que molesta mucho en León es la falta de agua potable, para conseguirla es necesario comprarla diariamente a los que acarrean de la Piscina, rancho situado a dos leguas de distancia, o del Saucillo que está más retirado. La segunda no viene sino los miércoles y los sábados y es triplemente más cara que la primera, que viene diariamente y se anda vendiendo por las calles en cántaros que llevan unos burros en angarillas, y traen colgadas campanitas con que avisan de su tránsito. Lo primero que debe hacer allí el que quiera poner casa, es ajustarse con el aguador para que le surta diariamente y asegurarse por medio de peritos de origen genuino y no alterado del líquido que se le vende porque se está muy expuesto a las adulteraciones. Esta agua viene generalmente blanca y turbia que allí se le llama zarca y es preciso filtrarla para que quede clara y de un sabor agradable.¹⁸⁵

Y dado que este era un problema serio, en ese mismo año se construyó un acueducto de calicanto que desde el ojo de agua llevara el valioso líquido hasta el centro de la ciudad. Por varios años este conducto funciono muy bien, pero con el tiempo se destruyó; por lo

¹⁸³ SAPAL, *El agua en León. Un encuentro con el futuro*, SAPAL, León, 2009, p. 35. Visto en: <https://www.sapal.gob.mx/media/files/1505769928-elagua.pdf> [01/10/2022].

¹⁸⁴ Ídem.

¹⁸⁵ Ídem. La cita fue tomada de Cabrera, A., *Apuntes históricos de León, 1872*. En el Archivo Histórico de León se encuentra una edición facsimilar de *León en 1872, Apuntes Geográficos y Estadísticos*, por el Dr. José García Saavedra; en donde se incluye la referencia de *Noticias Topográficas y Estadísticas de la Ciudad de León*, por Antonio J. Cabrera (San Luis Potosí, Ediciones Dávalos, 1872).

cual, para el año de 1882, se instaló una tubería que conducía agua potable a las llaves públicas de la ciudad (para 1882 había catorce fuentes públicas por toda la ciudad)¹⁸⁶.

Gracias al soporte obtenido en esta obra bibliográfica, de nueva cuenta, queda constatado que la realidad contextual, de tiempo y espacio, referida por el narrador corresponde a una realidad existente, históricamente hablando, y la cual es la propia experimentada por el autor de la novela. Como un plus en este tenor, en la obra realizada por SAPAL se manifiesta que, si bien a inicios del siglo XX León inicia el siglo como un importante centro comercial e industrial, con un crecimiento continuo en su población, que había superado las dificultades de la centuria pasada (algunas devastaciones provocadas por varias inundaciones), con el inicio de la Revolución Mexicana sobreviene a la ciudad, como al resto del país, una intensa época de inestabilidad política, económica y social por la cual se da un fenómeno migratorio intensificado no solo del campo a la ciudad, sino que también de la ciudad a la capital del país y a los Estados Unidos, la quiebra de muchos comercios y la supervivencia de fuentes de trabajo que se mantenían solo con la producción artesanal¹⁸⁷. Este dato viene a ser prueba fehaciente de lo contado por Catito-narrador cuando refiere qué es lo que provocó que Fulán se encontrara en casa de la abuela cuando conoció cumplidamente a Juana Andrea, pues recuerda que se da por la relación de arrendatario que el padre de Fulán tenía con la abuela. Dice:

Iba mal el negocio en el mesón, que para hacer su tráfico el padre de Fulán había arrendado a mi abuela. Partidas de rebeldes ocasionales y anónimos, amparándose bajo el apelativo de revolucionarios, empezaban a bajar a los ranchos, a quemar las cosechas, a robar el ganado, a asolar los caminos.

Yo no sé si el lector contemporáneo tiene idea del estilo de tráfico que se hacía en un mesón. Un mesón era una hospedería de arrieros.

[...]

El tráfico de la arriería empezó a morir un poco antes. ¿Sería en mil novecientos once? ¿Sería en mil novecientos doce? ¿Sería en mil novecientos trece? No lo sé. Solo sé que a raíz de la inseguridad que pesaba sobre los conductos, desde que los rebeldes comenzaron, como digo, a bajar a los ranchos, a robar las trojes, a recaudar animales, a asolar los caminos, empezó a decaer el negocio que el padre de Fulán tenía establecido.

¹⁸⁶ Ídem.

¹⁸⁷ Ibidem., p. 38.

[...]

Y como el negocio se volvió incosteable, Eutimio se llegó a ver imposibilitado para pagar el arrendamiento, canceló de palabra el contrato que con mi abuela tenía hecho y se esfumó.¹⁸⁸

Por último, aunque sea más sencillo lo que se tenga por emplear, considérese lo correspondiente al nombre dado en la ciudad de la que habla el narrador a los palos usados por los aguadores para acarrear el agua, el cual era “burras”¹⁸⁹. La referencia que se aludirá aquí es al testimonio dado por la señora Juana Coronado, abuela de quien por este medio habla, nativa y habitante actual y de toda la vida de la ciudad, en cuyos relatos de vida sale a relucir repetidamente el empleo de un término semejante, el cual es: “mula” (esto porque ambas palabras comprenden un significado figurativo respecto a la realidad que representa, pues ambas funcionan como formas conceptuales connotativas en las que se nombra a tal objeto en función de la acción que con él se realiza, la cual es la misma efectuada por algunos animales cuadrúpedos, o sea, la acción de cargar). Las ocasiones en que comúnmente Juanita Coronado emplea esta palabra se vinculan con los momentos en que recuerda: cómo su hermano Eduardo Coronado, tras la muerte de su padre cuando ella tenía seis años de edad y él diez años, trabajaba acarreando, cargando y llevando botes con el líquido vital en la “mula del agua”; en las que cuenta cómo ella, pequeña ama de casa, tenía que ir por agua y llevarla con la “mula del agua” del centro hasta la “San Luis” (calle en la que se encontraba su hogar, la cual actualmente es conocida como “el callejón de la San Luis”, y que, aunque hoy se encuentra en la zona centro, se encontraba a las orillas de la ciudad); o en las que relata, cómo, en algunas ocasiones, llegó a recibir, como reprimenda, algún golpe propinado con la “mula del agua”. Estos relatos, y el uso familiar de esta palabra, se ven confirmados por lo relatos dados por Eduardo y Rodolfo Coronado, hermano mayor y menor de Juanita, quienes, referente a lo tratado en el párrafo anterior, también recuerdan, cada uno, que de niños llegaron a ir a nadar al “pequeño ojo de agua”, “al laguito”, que llamaban “La Piscina” por ser un espacio en el que, además de obtener agua, las personas podían meterse a refrescarse y pasear en sus alrededores; ellos recuerdan que se encontraba rumbo a “La Piedrera”, por donde hoy día se encuentran las colonias “La Piscina” y “Los Olivos”.

¹⁸⁸ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre en Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández*, FCE, México, 2007, p. 385-386.

¹⁸⁹ Ibidem., p. 403.

Ya en este punto es por demás evidente que este discurso narrativo ficcional tiene mucho de autobiográfico y que, aunque en apariencia el autor se desvincula de la historia que se cuenta en el relato, en realidad deja bastantes y suficientes signos referenciales que declaran abiertamente de qué realidad (lugar, tiempo, sociedad) es de la que habla y de la que desea y pretende (pues está íntima y esencialmente relacionada con la existencia del narrador autodiegético, y del autor) declarar algo, emitir un juicio, de suma importancia. Ahora bien, las preguntas que habrá que responder serán: ¿Cuál es el juicio que se pretende desarrollar y comunicar por medio del discurso narrativo? ¿Qué relevancia tiene la emisión de tal juicio? ¿Existe un motivo especial por el cual el autor emplee la forma discursiva propia de la novela para formular, expresar y comunicar tal juicio? ¿Cómo es que se articula y funciona, entonces, el discurso que constituye Hernández y cuál su finalidad? La respuesta a todos estos cuestionamientos solo se puede obtener por medio de un detallado análisis narratológico-estructural del discurso, por lo que se contempla, tras realizar una revisión profunda de lo que se ha trabajado con respecto al autor, su obra y el tema que motiva esta investigación, efectuar uno basado en la propuesta teórica de Gérard Genette (reconocido teórico literario francés).

Tomemos como punto de partida, como el mismo narrador lo hace, las palabras con las que se declara la razón del recordar (a la que siempre volverá), y que dicen así:

Pues bien, desde esta luna o nubes, desde estos humos altivos, desde estos engreimientos y borrosidades en que digo que vivo, y sobre lo cual debo añadir que he estado viviendo con singularidad últimamente, quiero, por razón de la sinceridad —*sine qua nula artis*— que requiere esta historia, bajar un poco a tierra. De otro modo no podría restituirla, porque esta historia es terrena, se inició a ras de tierra, y como yo en ella hice papel de duende, no nada más malicioso y travieso, sino además, por desgracia, pérfido e insensato, para mí equivale a un “memento” y me hace recordar que soy polvo, negación y vileza.

Tomando como punto de partida este año y esta línea que aquí donde digo: “Tomando como punto de partida, etc., etc.,” transcurre, retorno y no me detengo sino hasta haber atravesado, de las cortinas que el marchar que se realiza sin sujeto colgado ha en el pretérito, las que sea necesario para llegar a donde cumple; quiero decir, allá por los años mil novecientos diez [...] ¹⁹⁰

¹⁹⁰ Ibidem., p. 296.

CAPÍTULO II

Análisis narratológico de *La paloma, el sótano y la torre*, de acuerdo a la teoría propuesta por Gerard Genette

Como ya se ha hecho evidente, se precisa de la realización de un análisis narratológico para facilitar, gracias a la información y comprensión que gracias a él se puede llegar a obtener, el entendimiento de la novela (de sus elementos y su configuración), tanto en su forma como en su fondo, y así poder mirar con claridad cuál es el mensaje que se busca emitir en el discurso narrativo, quién lo emite, cómo lo emite, porqué lo emite, a quién lo emite, desde qué momento lo emite y con qué intencionalidad lo emite, arrojando luz que alimente o deseche la tesis de que el autor, por medio de la novela, está expresando un juicio que él, como sujeto consciente de su historicidad, está buscando comunicar y difundir. A continuación, por tanto, se despliega el desarrollo del análisis narratológico de *La paloma, el sótano y la torre* de acuerdo a la propuesta del teórico francés Gerard Genette.

Cuando se habla de Análisis narratológico (o del discurso narrativo), siguiendo lo dicho por Gerard Genette, se está haciendo referencia al estudio de las relaciones entre relato e historia, entre relato y narración y, en la medida en que se inscriben en el discurso del relato, entre historia y narración. Este estudio depende de tres categorías de análisis (clases fundamentales), que son: **Tiempo** (determinaciones que se refieren a las relaciones temporales entre relato y diégesis); **Modo** (determinaciones que se refieren a las modalidades, formas y grados, de la “representación” narrativa); y **Voz** (determinaciones que se refieren a la forma como se encuentra implicada en el relato la propia narración, situación o instancia narrativa, y con ella sus dos protagonistas: el narrador y el narratario).

2.1 El desarrollo del *Tiempo* en *La paloma, el sótano y la torre*

El Tiempo es la clase fundamental referente a las determinaciones que se refieren a las relaciones temporales entre el relato y la historia referida por y en el relato. Dicha categoría se divide en tres subcategorías de análisis, que son: **Orden** (relaciones entre el tiempo del “relato” y el de la “historia”), **Duración** (relaciones entre la duración de la historia y la duración del relato, efectos de ritmo o “velocidades” del relato) y **Frecuencia** (relaciones de frecuencia, o repetición, entre el relato y la historia); las cuales se irán desarrollando una por una.

2. 1. 1 El Orden Narrativo en *La paloma, el sótano y la torre*

Para poder dar paso seguro a lo que se verá como parte de la primera subcategoría del **Orden**, es necesario definir el relato primero de la novela, el cual se inicia con un nudo datado en el año 1910 (de acuerdo a lo dicho por el narrador, tiempo por el cual robó el trompo) y que se desarrolla con una amplitud que llega ya no sólo al momento del sueño posterior a la boda de Juana Andrea y Fulán (aproximadamente en el año 1918), sino hasta el momento (indeterminado) en el que Catito adulto se encuentra y desde el cual emite la narración del relato. El **relato primero** puede considerarse como el conjunto del contexto, como un nivel temporal respecto al cual las **anacronías** (diferentes formas de discordancia entre el orden de la historia y el del relato) se desarrollan. Toda anacronía se constituirá como un relato temporalmente secundario con relación al relato en que se inserta, subordinado al relato primero en la sintaxis narrativa del relato.

Dichas anacronías, que son relaciones de desfase temporal en el orden del relato con respecto al orden de la historia, se clasifican en tres tipos: **Analepsis**, toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos; **Prolepsis**, toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior; y **Elipsis**, maniobra narrativa que consistirá en un salto hacia adelante del punto de la historia en el que se encuentra. En éstas será sumamente importante reconocer el **alcance** (distancia temporal del “presente” narrativo a la que llega dicho avance o retroceso) y la **amplitud** (lo que abarca una duración de la historia). No obstante, tomando en cuenta la naturaleza y la función que está cumpliendo dentro del

relato, la Elipsis ya no sólo responde a un fenómeno meramente de orden, sino que también a uno de duración; por lo cual, se verá en otro momento esta anacronía, de tal forma que podrá quedar más claro cuál es su funcionamiento y relevancia dentro del discurso narrativo que estamos analizando. Por lo tanto, en este punto, la atención se enfocará únicamente en la localización de prolepsis y analepsis.

Al revisar detalladamente la novela, es posible percatarse de que en ella no se haya prolepsis alguna. Contrario a este caso, en el relato se encuentran muy importantes y singulares analepsis. Muchas de ellas, muy significativas, se dan dentro de pausas narrativas, aspecto que se desarrollará más específicamente al hablar de la “Duración” (subcategoría de la categoría del “Tiempo”); otras, en cantidad menor que las anteriores, pero de una relevancia superior, se presentan como marcadas y muy particulares maniobras evocativas en las que su naturaleza de relatos secundarios es clara y bien marcada, su desarrollo será fundamental en el desenvolvimiento final del relato primero, en la consolidación total del discurso narrativo. Para no dejar todo en mera mención y, realmente, conocer y comprender la naturaleza de éstas, dando sentido al hecho de mentarlas como fundamentales y superiores, es preciso proceder a enunciar y definir sus características y naturaleza de acuerdo con lo que Genette plantea en la teoría.

Las analepsis referidas serán tres: la primera, es aquella en la cual se desarrolla la explicación de quién es Juana Andrea, cuál es su vida y cuál es su realidad; y la segunda (más extensa que la primera) y la tercera (muy breve y complementaria de la segunda), en las cuales se describe quién y cómo es Fulán, cuál es su origen y su manera de ser. Algo importante a mencionar es que, tanto en la primera como en la segunda analepsis, se da un fenómeno curioso en el que llegando al nudo final de esta maniobra narrativa, que parece ser en ese momento y se comprobará más adelante que efectivamente es, el narrador regresa hacia atrás, para contar sucesos que, en el caso de la primera analepsis, ocurrieron posteriormente al nudo delimitador del alcance analéptico y no habían sido mencionados, formando parte de la serie de sucesos que constituyen la analepsis; o, en el caso de la tercera, que delimitan el alcance de la anacronía y, como en la segunda, algunos otros que reafirman sucesos ya contados en la progresión inicial de la analepsis. Se vuelve evidente que, de una forma muy ágil, el autor logra emular y reproducir, a través de sus anacronías

tan únicas, un proceso de rememoración en el que esos retornos hacia atrás, dentro de un salto que ya es retorno, son el reflejo de la necesidad enunciativa de reafirmación y precisión en el acto de rememorar. Dicho esto, procédase, pues, a la revisión de las ya mencionadas analepsis.

La primera analepsis comienza cuando Catito, ya adulto, dice:

En cambio, la tía Lina había nacido en el campo, y tengo entendido que su primera venida a la ciudad no tuvo lugar antes de que ella cumpliera ocho años.

Y estuvo con nosotros, digo mal, que yo aún no nacía, nada más de pasada, como una visita.¹⁹¹

Y continua describiendo, en breves líneas, que ya más grandecita iba y venía, sin madre, sin hermanos, sólo con su padre; que el primer recuerdo que él tenía de ella era uno en el que se veía involucrado el corderillo de ella; que después ella iría, con más frecuencia, con su padre y que, en las mañanas en que se disponían a partir de vuelta a su rancho, don Valente prometería a Catito que, “cuando creciera los seis centímetros que le faltaban para adquirir la estatura a que era necesario que los niños llegaran para ser llevados a los ranchos”, ellos lo llevarían al suyo. Hasta llegar al punto en el que

Más tarde, ya en los tiempos en que empezó a dejarse sentir la intranquilidad que procedió a las pugnas revolucionarias, Lina perdió a su padre, y el mío fue por ella, y ella se quedó definitivamente en la casa de mi abuela.¹⁹²

En este punto, sería fácil pensar que con la enunciación de este nudo se cerraría la analepsis; no obstante, el narrador hace una breve pausa en la que reflexiona sobre la fragilidad de la memoria y del esfuerzo que hará, pese a la imprecisión de los recuerdos que se “ha esforzado por hilvanar”, para “reproducir lo que vivió de aquello”, y proseguirá con la descripción del entorno, de la vida de Juana Andrea en el rancho, hasta antes de ir a vivir definitivamente con la abuela, de cómo vivía ensimismada después de la muerte de su madre y como, en muchos ocasos, su memoria reproducía lo pensado, sentido y vivido el día en que su madre murió. Se narra aquel día en que falleció su mamá, con una riquísima descripción del entorno espacial y objetual, de los pensamientos, sentimientos y actos de la pequeña Juana Andrea. Se enuncia, aunque no con idénticas palabras, lo ya descrito en la primera progresión, su posterior ensimismamiento, el transcurso de sus días y su entorno

¹⁹¹ Ibidem., p. 350.

¹⁹² Ibidem., p. 351.

sin cambios; las visitas cada vez más frecuentes de ella y su padre a la ciudad; aunque se agrega, ahora, la mención del cumplimiento de los diecisiete años de Juana Andrea, tiempo en el cual su padre tendría setenta años, y la muerte de su padre, a los setenta y tres. Cierra esta analepsis en medio de la reafirmación de lo ya contado, indicándonos:

Durante otros tres años más, Juana Andrea siguió viviendo en su rancho y en su casa. Finalmente llegamos a los días de la revolución y Juana Andrea vino a refugiarse entre nosotros, y se quedó a vivir definitivamente entre aquellos a quienes como más de su casa consideraba, y por quienes, en reciprocidad era asimismo como tal considerada.¹⁹³

Ubicaremos como nudo delimitador del alcance de esta analepsis el momento en el que nos dice: “En cambio, la tía Lina había nacido en el campo [...]”, y que es, como ya lo habíamos visto, el nudo inicial de la analepsis. Reconoceremos como nudo delimitador de la amplitud, nudo enunciado dos veces y que da fin a la analepsis, a aquel en el que se cuenta que, sintiéndose ya la intranquilidad acuciante de la Revolución, el padre de Catito fue por ella y la llevó a vivir con la abuela, madre de la madre de Catito. Se infiere, por medio de estos dos datos, que esta anacronía es una analepsis mixta, ya que su alcance se ubica como un suceso muy anterior a aquel con el cual se da inicio al relato primero, y su amplitud como uno posterior al suceso primero, pero no ubicado en el presente narrativo en el que se comenzó a relatar. Esta analepsis se desarrolla a partir de las dos últimas páginas del segundo capítulo, “Máquina y preguntas”, hasta la última línea de “Semblanza idealizada”, tercer capítulo de la novela.

Refiérase, ahora, la segunda analepsis. La cual comienza con la voz enunciando

Fulán es el nombre con que se designa a un cierto sujeto [...].

Y no exagero un punto, de ser sombra invisible, cerrada, inadvertida, cielo ciego, entró Fulán de golpe a ser luz advertida, mirada y admirada. Ya ahora, a aquel golpe, se ha encendido, no tan sólo el paisaje, sino también los ojos que lo miran. El ojo no existía, hace un momento no existía, y ahora ya existe.

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

¹⁹³ Ibidem., p. 362.

Fulán mira sus manos, las voltea, cierra los dedos y se espanta de ver como se cierran. Fulán nota sus brazos, recapacita acerca de sus piernas, desliza su mirada por el suelo, recorre las campiñas, asciende a las montañas, cruza entre los poblados, ve el sol nacer, palpar las estrellas, adormecerse el campo, y grita, y se espanta de su voz, y yo tengo a milagro que no se haya vuelto loco.¹⁹⁴

Y el nudo que se describe con estas palabras vendrá a definir la aparición de Fulán en el mundo, el despertar de Fulán a la vida. Pero esta aparición, este despertar, no abarca únicamente el momento singular del alumbramiento de Fulanillo, sino que cubre y, como en un abrazo, envuelve un periodo amplio, muy difícil de delimitar, de ese ser tan particular. La descripción rompe con cualquier común parámetro de demarcación clara de momentos, de hechos y del tiempo, acentúa una realidad en la que, en el caso de Fulán, situaciones y procesos existenciales se particularizan, se generan, en instantes, y se prolongan para marcar el paso de la vida de aquel en quien se va generando esta, quien la va generando con su ir siendo en el espacio y en el tiempo, y que, en cada momento de su existencia, lo llevará grabado, arraigado y guardado. Lo que tenemos aquí, es apenas el inicio de una analepsis poco común, en la que este primer punto evanescente se expandirá en el relato, declarando cómo es que Fulán despertaba a este mundo: el constante cuestionamiento de la existencia, la inagotable observación, apreciación y comprensión del mundo, el acto siempre presente de pensar, el ensimismamiento inevitable; hasta su arribo, cansado, desencantado e insatisfecho, a un estado de vacío y soledad, no percatado por él, en el que su vida se ensombrecía y se movía por mera inercia, por costumbre, llenándose poco a poco de dolor e insatisfacción ante una sutil sensación de “haber perdido el día, de no haber hecho nada, de haberse desgastado inútilmente”¹⁹⁵.

Posterior a esto, se da el encuentro con el momento en el que Fulán emprende un viaje a las afueras de la ciudad, hasta llegar al poblado vecino en el que se adentra hasta llegar al jardín de una plaza donde, después de observar casas, caminos, plazas, árboles, todo perfectamente constituido, se percatará y entenderá, sintiendo “frío, miedo, tristeza,

¹⁹⁴ Ibidem., p.362-363.

¹⁹⁵ Ibidem., p. 366.

desolación, mueca en embrión de lágrimas, y lágrimas”¹⁹⁶, que la ausencia de personas se debía a que donde había llegado era el fondo de su corazón.

[...] Y cuando, por fin, merced a un prolongado y penosísimo esfuerzo logró volver en sí, se vio en la ladera de una loma muy baja y de muy suave pendiente.¹⁹⁷

A continuación, se describe cómo es que Fulán llega a un puente de madera, después de haber afrontado su sentimiento de destierro y haber deseado encontrar un camino que le permitiera llegar a un sitio donde habitara gente, cruza algunas lomas, y se encuentra con Juana Andrea. Es este nudo realmente importante dentro de la novela, ya que es en él en el cual se da la descripción de una doble percepción de la realidad: el encuentro de Fulán con Juana Andrea, de acuerdo a como lo experimentó, vio y sintió Fulán; el encuentro de Fulán y Juana Andrea, de acuerdo a la realidad “concreta” que pasó y relata el narrador. Es desde este panorama que el análisis puede continuar con el análisis y saber que, habiendo retornado a su hogar, “sin dejar su ensoñación”, Fulán se durmió y al día siguiente, al despertar,

[...], se sintió otro, enteramente curado de pesimismo y de melancolía, muy lleno de simpatía hacia todos, y rebosante de yo no sé qué imperturbable paz.¹⁹⁸

Lo que viene en seguida es la primera enunciación del nudo de clausura de esta analepsis, el cual se encuentra situado ya como primer párrafo del capítulo IV, “Poros y Penia”, que reza lo siguiente:

El día en que, varios años más tarde, Fulán volvió a ver y conoció cumplidamente a Juana Andrea, se juzgó ante un abismo.¹⁹⁹

Y, de manera breve (en menos de dos páginas), el narrador da un brinco hacia atrás para poder dar cuenta de que, con motivo del estallido de la Revolución y los constantes asaltos en el campo, en los caminos y en los ranchos, efectuados por partidas de rebeldes ocasionales y anónimos que se amparaban en identificarse como parte de dicho movimiento, el mesón que manejaba el padre de Fulán, y que era arrendado por la abuela de Catito a éste, había ido decayendo; de que Fulán, viviendo solamente con su padre,

¹⁹⁶ Ibidem., p. 373.

¹⁹⁷ Ibidem., p. 373-374.

¹⁹⁸ Ibidem., p. 384.

¹⁹⁹ Ídem.

Eutimio, quien era viudo y “hombre de cortos alcances” y que siempre había pensado como cosa natural que su hijo trabajara en lo que él trabajaba, “sin atender a las aptitudes y vocación de éste, había crecido a la buena de Dios, sin real dirección²⁰⁰”; de que, ya llegada la Revolución, Fulán no contaba, aun estando lleno de múltiples habilidades, con un oficio seguro; que, siendo insolvente ya la hospedería, al cancelar de palabra el contrato y esfumarse su padre, Fulán se quedó “totalmente al garete”; y de que, siendo siempre servicial, “manso, jovial, agradable”, Fulán fue, primero, invitado algunas veces a desayunar, otras tantas ocasiones a comer, “hasta que acabo instalándose en la piececita de la azotea”²⁰¹.

Como anuncio de la aparición del punto sin retorno en el que dos brazos fluviales se unirán en el encauce del gran río, en este preciso instante nos dice: “Ahora se presentó también Juana Andrea”²⁰², sin alterar el curso de nuestra analepsis, que continúa al narrar que Fulán se había ausentado de la casa de la abuela para conseguir unos papeles que hacían falta y que, a su regreso,

[...] la vio y se juzgó ante un abismo. No reconoció en ella a la muchacha de la tarde, del perrillo, del cántaro y del puente. En cambio, le pareció que estaba descubriendo su destino [...]

Y a la presencia de Lina, a su figura, respondió hoy el duplicado que en el fondo de su alma latía.²⁰³

Dicho esto, y encontrando nosotros el cierre de esta analepsis, se nos relatará:

Así, el día en que Fulán conoció cumplidamente a Juana Andrea, se juzgó ante un abismo. Se quedó mirándola con la expresión de vértigo del que mira un abismo; [...].²⁰⁴

Al igual que la primera analepsis, esta maniobra narrativa es una analepsis mixta. El punto más lejano sería ese momento en el que la madre de Fulán muere y él, huérfano, y su padre viudo quedan solos; por ende, este sería nuestro alcance analéptico. He de mencionar que, hasta este momento, como tal no se enuncia claramente la muerte de su madre, pero se infiere cuando se menciona que creció, desde muy chico, solo con su padre y sin real dirección; más adelante, siendo importante por esta razón la tercera analepsis, esta

²⁰⁰ Ibidem., p. 386.

²⁰¹ Ídem.

²⁰² Ídem.

²⁰³ Ídem.

²⁰⁴ Ibidem., p.387.

información se ve reafirmada. Como punto delimitador de la amplitud tendremos aquel nudo en el que se enuncia el momento en que “Fulán conoció cumplidamente a Juana Andrea”, presentándose un caso semejante al de la analepsis anterior, donde el punto de cierre es presentado dos veces, sin embargo, en este caso, después de la primera mención, el retroceso llega aún más atrás que en la primera fase ya recorrida de la analepsis. El nudo final de la maniobra narrativa se ubica nudos anteriores al presente narrativo de donde se partió para contar la primera analepsis. Como podemos notar, lo que mueve este retornar sobre pasos ya andados es un deseo siempre latente de reafirmar, dando cuenta lo más detallado y fielmente posible, los acontecimientos que están siendo contados.

Por último, nos encontramos con una tercera analepsis que se da como consecuencia de ese momento en el que Fulán, habiendo preguntado directamente Catito a éste por el retrato de Juana Andrea pegado en su pared, intentó en un primer momento esquivar la pregunta y terminó declarando sus profundos pensamientos sobre ella, para al final decirle a Catito que lo disculpara por agobiarlo con sus palabras, pues sabía que él apenas era un chamaco para seguirle el hilo o interesarse por su manifestación sentimental. Un tanto irónico e indignado por su inteligencia burlada, Catito le contesta a Fulán: “—Pues a poco tu eres muy viejo—”, a lo que Fulán contestó:

—No [...], tampoco quiero decir que sea yo un viejo, pero no es lo mismo Catito que Fulán. Desde luego, te llevo de ventaja lo menos once años, en seguida, yo he vivido solo, casi desde que nací, en cambio tú no vives como quieres ni cómo puedes sino como quieren tus padres. Si tienes una enfermedad, ellos te cuidan, si se te presenta un problema, ellos te lo resuelven, en tanto que yo tengo que enfrentarme directa e inmediatamente con la vida. Y no pienses, por ningún caso pueden significar lo mismo tus trece o catorce años, que los veintisiete que yo voy a cumplir en este año.²⁰⁵

El nudo que se devela con gran relevancia es, siendo enunciado por primera vez de manera directa y reafirmando algunos otros nudos que constituyen la segunda analepsis, el correspondiente al de la muerte de la madre de Fulán. La enunciación de este nos permite entender, sólo en cierta medida, el origen de la soledad de Fulán casi desde que nació, su despertar tan particular a la vida, su situación, por mucho tiempo, de desamparo; así como participar de la descripción del temperamento de este, el cual lo perfila como un ser

²⁰⁵ Ibidem., p. 430.

humilde, jovial, trabajador, sereno y reflexivo. Además, se confirma la edad de Fulán, por ende, el tiempo al que se remonta su nacimiento (nudo importante en el conjunto de sucesos que dan forma a la segunda analepsis). Este pequeño párrafo contiene, sin duda alguna, una muy sencilla analepsis mixta, con pequeñísimos dejos de completitividad. Lo otorgado por esta analepsis toma una importancia tal dado que se reafirma la existencia individual de Fulán en la historia y, con ello, se vuelve más claro el sentido alegórico del sueño con el que concluye el discurso narrativo (pues de no tenerse presente, se puede caer en el pensar que todo el tiempo Fulán ha sido Catito mismo, y no es así, es preciso comprender que, aunque sí es cierto que hay un sentido alegórico que permea el sentido de la novela y los tres protagonistas vienen a representar un elemento de la alegoría, en la historia Catito es Catito, Juana Andrea es Juana Andrea y Fulán es Fulán; lo que ocurre en el sueño es que, al decir que la esposa de Fulán y sus hijos eran un desdoblamiento de los la suya y los suyos y que al arrojarlo al vacío se quedó vacío, está comprendiendo que, gracias a la objetividad subjetiva de lo onírico, su ser comprendía y requería de lo que Fulán representaba: de lo ideal, de lo reflexivo y no solo de lo material, de lo instintivo).

Sólo queda decir que, a modo de conclusión en lo referente al **Orden** en *La paloma, el sótano y la torre*, sin duda alguna, las analepsis desarrolladas por el autor son de una naturaleza única. La teoría permitió, definitivamente, al tener presente las definiciones de conceptos clave, como: “relato primero”, “anacronía”, “analepsis”, “prolepsis”, “alcance” y “amplitud”, poder apreciar muy puntualmente la constitución y el trayecto cursado por cada una, sus particularidades y semejanzas. Sin embargo, siendo eso motivo de asombro y mucho ánimo, como el propio Genette lo dice, y no de desconcierto y desaprobación, las analepsis encontradas poco corresponden a las clasificaciones dadas, ya que vienen a salirse de los parámetros comunes, innovando y definiéndose con un carácter propio y muy genuino. Por ejemplo, en lo que se refiere a una clasificación de acuerdo al alcance de la analepsis, se encuentra que las tres se inscriben dentro del tipo “analepsis mixta”; no sin experimentarse un poco de dificultad para comprender si la tercera de ellas efectivamente lo es, debido a su enunciación comunicada por un diálogo en presente que parece nunca alejarse del presente narrativo, pero que, muy ágilmente, aun así, nos logra conducir en un salto al pasado. Son mixtas puesto que, en los tres casos, el alcance se localiza fuera del exterior del relato primero, nunca dentro del relato primero como lo hacen las internas, y,

en el caso de la segunda analepsis revisada, el inicio de esta no es precisamente el punto de alcance; la amplitud, a diferencia de las analepsis meramente externas, puesto que las analepsis mixtas son una especie de analepsis externa, se ven ubicadas dentro ya del tiempo y de algunos hechos abarcados por el relato primero.

Y si se habla de su concordancia con los tipos propuestos en atención a la amplitud, las primeras dos no cubren los moldes, ni siquiera el referente a la llamada analepsis mixta completa, ya que esta tiene como característica fundamental que la analepsis se junte con el punto mismo en que se había interrumpido el relato para cederle el paso, y ambas concluyen nudos antes de ese punto, dentro ya de lo correspondiente al relato primero, en puntos cercanos al correspondiente al de la noche del asalto de Orozco (en la que tanto Catito, Juana Andrea y Fulán se encontraban cohabitando y no sólo conviviendo esporádicamente). A la tercera analepsis parece venirle bien lo que se tiene como característica fundamental de la analepsis mixta completa, y sólo porque efectivamente su enunciación se da como parte de lo que se menciona en el mismo nudo.

En general, condensando todo lo ya expuesto a lo largo de este segmento, se puede decir que su desarrollo secuencial no es uno de recorrido uniforme y completo, puesto que a mitad de camino se despega de nuevo hacia el pasado y recorre nudos no mencionados, y vuelve a pasar por algunos ya visitados, hasta arribar en aquel al que le conviene y no a aquel de donde decidió partir. Las analepsis de las que se ha tenido oportunidad de participar no se introducen como montoncitos de tierra para rellenar el hueco dejado por elisiones relacionadas con esos dos personajes tan peculiares, pues en un principio éstos son presentados sencilla pero completamente, no, dichas analepsis se presentan en los momentos adecuados para demostrar el protagonismo de su actuar en la historia vivida por Catito, para aclarar que sus historias no son, dentro del discurso narrativo, relatos secundarios sino afluentes destinados a formar parte de la historia principal, a direccionar el relato primero. Pues, ¿no es verdad que, en ambos casos, se recalcan aquellos nudos en los que, tanto Fulán como Juana Andrea, tienen contacto, directa o indirectamente, con Catito? Definitivamente, puede apreciarse una gran riqueza en el panorama y la visión con la que dota y hace partícipe al lector el autor. Pues en efecto, permite reproducir, sentir que viaja en el tiempo, en las corrientes de los sucesos acaecidos e inscritos en la memoria de la vida.

2. 1. 2 La Duración Narrativa en *La paloma, el sótano y la torre*

Para poder entender de manera adecuada el desarrollo de la **Duración** (de las relaciones entre la duración de la historia y la duración del relato, efectos de ritmo o “velocidades” del relato en el relato) es necesario comprender que existe una imposibilidad de lograr una reproducción fiel y total de la velocidad y el ritmo de los acontecimientos de una historia al momento de ser contados en un relato, pues, hablar de un **relato isocrónico** (relato de velocidad igual, sin aceleraciones ni aminoraciones, en el que la relación entre la duración de historia y la longitud del relato se mantendrían constantes), es hablar de un grado cero de referencia totalmente hipotético. Lo más cercano al cumplimiento del isocronismo en un relato podría ubicarse en un segmento dramático, sin embargo, lo único que se puede asegurar es que en este se cuenta todo lo que se ha dicho, sin importar que sea real o ficticio, sin la anexión de nada más, y no que se restituya la velocidad con que se han pronunciado las palabras ni los tiempos dentro de la conversación. Dice Genette que, en un discurso narrativo, la escena dialogada podría tomarse como un caso de isocronismo, puesto que existe en ella una especie de igualdad convencional entre el tiempo del relato y el de la historia; esta es la razón por la cual él la utilizará, en la teoría narratológica, como una tipología de las formas tradicionales de duración narrativa. Recomendaba que mejor se entienda isocronismo del relato como “constancia de velocidad”. Entonces, la velocidad se definirá por la relación de una **duración**, la de la historia, medida en segundos, minutos, horas, días, meses y años, y una longitud, la del texto, medida en líneas y páginas.

Dicho esto, se puede aceptar el hecho de que el desarrollo interno de un relato, mientras este se encuentra avanzando, puede tener en ciertos tramos una aminoración progresiva de la velocidad, así como, en otros puntos, una aceleración o, algunas veces más, una elisión de tiempo. Por lo que, y en atención a esta diversidad de variaciones temporales, Genette dice que se podría hablar de una “Gradación continua teórica” que se ve delimitada por dos polos extremos que marcan los límites de ésta. Dichos polos son: la **elipsis** (velocidad infinita), polo “primero”, segmento nulo de relato que corresponde a una duración cualquiera de historia; y la **pausa**, polo “segundo”, segmento de lentitud absoluta (pausa descriptiva) que corresponde a un segmento cualquiera del relato con una duración de historia nula. Entonces, los *movimientos narrativos*, formas fundamentales del

movimiento narrativo, serán cuatro (los dos tipos de segmentos ya mencionados, más otros dos intermedios a éstos), los cuales serán nombrados como: **Pausa descriptiva** (polo segundo), **Escena**, **Relato Sumario (o Sumario)** y **Elipsis** (polo primero).

Para hacer un poco más claros los valores temporales de cada uno de los movimientos, Genette propone esquematizarlos en cuatro formulas, en las que **TH** designa el tiempo de historia y **TR** el tiempo convencional (seudotiempo) del relato.

Pausa: $TR = n, TH = 0$. Luego: $TR \infty > TH^n$

Escena: $TR = TH$

Sumario: $TR < TH$

Elipsis: $TR = 0, TH = n$. Luego $TR^n < \infty TH$

Por tanto, se definirá: **Pausa**, como el movimiento narrativo que consiste en detenerse en un objeto o espectáculo, no siendo una parada contemplativa del propio personaje, como un trozo descriptivo que evade la temporalidad de la historia, desarrollándose en una aparente lentitud infinita; **Escena**, como el movimiento narrativo en el que hay una supuesta igualdad de tiempo entre relato e historia, este tipo de modo narrativo se desarrollará en forma de diálogos (hablados y escritos, también de monólogos); **Sumario**, como un movimiento variable en que se cubre, con gran flexibilidad, una infinidad de velocidades narrativas básicas comprendidas entre la escena y la elipsis, la narración se desarrolla con mayor rapidez que los hechos que suceden en la historia; y, por último, **Elipsis** como un movimiento narrativo de velocidad infinita, en el que en el relato no se cuenta nada, por eso es que TR es igual a cero, pero en el que TH es “n” ya que algo sucede, aunque los acontecimientos acaecidos en ese tiempo no sean relatados a causa de la elisión de cierto tiempo de la historia.

Ahondando un poco más en la definición de la elipsis, Genette comenta que habría que distinguir si estas son **elipsis determinadas** (la duración está indicada, por ejemplo: “dos años...”) o **elipsis indeterminadas** (la duración no está indicada, por ejemplo: “largos años”, “muchos años”). Así como, desde el punto de vista formal, si éstas son: **explicitas**, las cuales funcionan ora mediante la indicación, determinada o no, del lapso de tiempo que eliden, lo que las asimila a sumarios muy rápidos del tipo “pasaron muchos años” (lo cual indicará la constitución de la elipsis como segmento textual no totalmente igual a cero), o

mediante pura y simple elisión, grado cero del texto elíptico, e indicación del tiempo transcurrido al reanudarse el relato; **implícitas** (aquellas cuya presencia no aparece declarada en el texto y que el lector sólo puede inferir de alguna laguna cronológica o soluciones de continuidad narrativa) e **hipotéticas** (aquellas que son imposibles de localizar, y a veces de situar siquiera en lugar alguno, y que son reveladas a posteriori por una analepsis; es encontrarse en los límites de la coherencia en el relato y, dadas las circunstancias, de la validez del análisis temporal).

Habiendo dejado claros los aspectos fundamentales de cada uno de los movimientos narrativos, puede concentrarse la atención en el análisis y la descripción del desarrollo de cada uno de estos en la novela. Se seguirá el orden trazado con anterioridad, al haber explicado cada uno de los movimientos, y se presentarán los ejemplos más importantes.

A lo largo de toda la novela se encuentran un poco más de cuarenta pausas. En un sentido estricto, atendiendo a la definición dada por Gerard Genette, toda pausa cumple una función descriptiva; sin embargo, sin anular este rasgo común, ya que todas son poseedoras de un inherente carácter descriptivo, las pausas en la novela se ven definidas, en muchas ocasiones, por un modo predominante que configura de tal o cual forma el movimiento narrativo, la descripción de aquello que pretende comunicarse a través de él. En atención a esos detalles, se propone, pues quien aquí escribe así lo ha identificado en lectura realizada, ubicar cuatro tipos de pausas desarrolladas por Hernández en la obra, a los cuales se nombrará y definirá, muy sencillamente, como: **pausa analéptica**, pausa en la que la detención del tiempo diegético posibilita un breve asomo, un pequeño salto, al pasado con la finalidad de relatar algún o algunos hechos acaecidos y que permiten exponer mejor el carácter de algunas personas y de algunas vivencias comunes, lo cual haría más entendible lo que ha ocurrido, lo que está ocurriendo o lo que ocurrirá en el presente de la historia desde donde se efectuó la pausa; **pausa digresiva**, pausa en la que el narrador se detiene a efectuar una reflexión, la cual parece orientarse en hablar sobre un tema desvinculado con el asunto que se está tratando en el momento previo, y que, sin embargo, encamina el pensamiento del lector a la comprensión de cierta realidad ya descrita o pronta a serlo al término del movimiento narrativo; **pausa reflexiva**, pausa en la que se manifiesta y desarrollan procesos reflexivos por parte del narrador, en y por los cuales se emite un juicio

en el que expresa su sentir y su pensar respecto al tema tratado en ese momento del discurso narrativo; y, **pausa descriptiva**, pausa en la que el narrador se detiene especialmente a describir detalladamente lugares, personas, situaciones, emociones, etc.

Cabe aclarar que, aunque en una pausa una de estas caracterizaciones sea la que dirija su definición, las pausas estarán funcionando no sólo como si fueran parte de un solo tipo, sino que, al mismo tiempo, como de otro u otros. Empero, siempre habrá uno de esos tipos dirigiendo, en su generalidad, la conformación de cada una de ellas. También, es preciso reiterar que no todas las pausas podrán ser presentadas en este análisis y que las aquí expuestas serán aquellas que, de acuerdo a lo explicado, se han considerado como más pertinentes para ilustrar lo que se está exponiendo.

En lo correspondiente a la **pausa analéptica**, se observa que en ellas se relatan vivencias del protagonista (o contadas a éste), muchas de ellas propias de la vida cotidiana y profundamente arraigadas en su memoria por el fuerte impacto en su vida y, en la mayoría de los casos, en las vidas de las personas de su entorno sociohistórico próximo. Estas pausas serán el espacio propicio a través del cual se podrá hacer referencia a hechos que se encuentran fuera del relato primero, los cuales, por la esencia misma del acto narrativo, será necesario dar a conocer en ese preciso momento, manteniendo bien claro el vínculo con el relato primero.

Estos hechos serán “particulares-ejemplificadores” de una serie de acontecimientos habituales, por lo cual, y gracias al efecto iterativo que la misma habitualidad da, la narración se presentará como la síntesis de varios días, meses o años de existencia, en un espacio textual y una duración temporal del relato más breves de lo que diegéticamente se supone fueron y se presentarían, pareciendo así tratarse de un sumario y no de una pausa. Sin embargo, habrá que recordar que, para hacer posible que el segmento del discurso narrativo pueda darse como espacio abierto y adecuado para la realización de maniobras narrativas analépticas, sin romper con la continuidad del relato primero y, entonces, evocar una serie de hechos comunes y frecuentes, a través de algunos momentos específicos que los ejemplifican y sintetizan, es necesario un primer movimiento narrativo por el cual la breve detención del tiempo diegético se dé y se mantenga como núcleo en el que interna y simultáneamente otro movimiento accione y reproduzca dichos hechos. Por lo cual, se

puede decir que dentro de estas pausas hallamos sumarios; que estamos en un pequeño, sencillo, pero muy complejo juego de duraciones que se contienen unas en otras, accionándose sincrónicamente, con la única y máxima finalidad de lograr reproducir una historia ya pasada, guardada en recuerdos de diferente índole y relevancia, por un afanoso e incansable esfuerzo de rememoración.

Las primeras dos pausas analépticas ha exponer se encuentran insertas en el relato justo en el punto donde se narra cómo Catito vio avivados sus deseos y se decidió a meterse en la cama de la tía Lina. La primera se desarrolla después de decirnos que materialmente podía ver, rozar y sentir en la imaginación aquello que, como sombras en ésta, se presenciaba en el mundo material. Menciona:

Esta propiedad, la de imaginar las cosas con no usado realismo, es en mí congénita, heredada directamente de mi madre. Ella, en momentos, solía suspender en algún punto del espacio sus ojuelos gastados y profundos. Y tras de mantenerlos así algunos instantes, se volvía hacia nosotros y decía:

“Acabo de ver entrar por esa puerta a tu tío Gil, se sentó en esa silla, se sonrió conmigo y desapareció.”

Y de anteriores generaciones, una olla de hacer té, sobreviviéndose, había alcanzado a llegar hasta nosotros. Consistía en una esfera achaparrada de barro inglés, tenía rota la oreja, y sobre la tapa yacía, echada, una vaquilla, la cual servía para coger la tapa y destapar la olla; mi madre varias veces vio que el animalito aquél se ponía en pie y se echaba a andar.

Yo también suelo pensar así, vívidamente. Es un modo de ser, no una chifladura. Con bastante frecuencia mis vistas interiores se sobreponen, aún en pleno día, a las de la realidad.²⁰⁶

Esta pausa concluye con la narración de una ocasión en la que su hermano Quirino le llevó “un aparatito de alambre que es de muchos modos”²⁰⁷ y del cual deseaba le ayudaría a sacar una rueda muy metida. Su intento de sacarla duró un buen rato hasta que, fatigado ya, se dio por vencido. Sin embargo, con su cerebro continuó pensando por dentro y, pidiéndoselo de nuevo, pudo resolver el asunto al primer intento y en el momento mismo.

La segunda pausa se desarrolla justo en medio del momento en que Catito, conflictuado, intenta elegir la forma más adecuada para despertar a la tía Lina, mientras su

²⁰⁶ Ibidem., p. 306

²⁰⁷ Ídem.

propia voz le repite, mentalmente, una y otra vez: “Repegadito a ella, ¡Señor! Repegadito a ella, ¡Señor! Repegadito [...]”²⁰⁸.

[...] Ciertamente es que más de cuatro me habían dicho que en empresas de faldas todo buen éxito consiste en la sangre fría, en la audacia, en el atrevimiento con que se ejecuta.

“Por ejemplo, si te encuentras tú en compañía de una muchacha, y empiezas alargando el brazo poco a poco y colocas tu mano sobre la de ella con incertidumbre, con vacilación, con timidez, es claro, ella la retira; pero en cambio, si mientras accionas con naturalidad, te acercas con desplante, la sujetas del brazo con resolución, le das unas palmadas sobre el hombro, o tomas su barbilla entre tus dedos, ella te dejará hacer, etcétera.”

También, en discusiones, no había faltado quien me convenciera de que mi idea de que las mujeres son menos incontinentes que los hombres, era una inocentada. Lo efectivo era que todas las mujeres, sin excepción ninguna, aun las que más parecen simular lo contrario, en el fondo sentían una necesidad de hombre, por lo menos tan intensa, como la que nosotros, los hombres, sentimos de mujer. Pero una cosa son pláticas y otra cosa son los hechos.²⁰⁹

Otras dos a mencionar serán aquellas en las que, primer caso, se describe la historia de la abuela de Catito y, segundo caso, el reavivamiento nostálgico del recuerdo en la memoria de Juana Andrea al mencionarle el tío Don José María su deseo de ir al Rancho Los Sauces (rancho de Juana Andrea). La primera de estas pausas se desarrolla cuando se relata que va entrando Catito al comedor, a la mañana siguiente de la noche fallida en la que pretendió introducirse en la cama de su tía, y se encuentran realizando la segunda tanda del desayuno. Comienza justo cuando dice:

[...] Perdón, me he expresado como si estuviera hablando con sibilas, o magos, o adivinos, y como si cada hijo de vecino estuviera puesto en antecedentes y poseyera ya los necesarios para entender qué es lo que quiero decir con esto de la segunda tanda. Bien, a este respecto debo decir que la casa de mi abuela no era ningún palacio, no; la pobrecilla de mi abuela era... pues, precisamente ahora acabo de implicarlo dentro de este diminutivo que me ha sido dictado por el cariño y buen recuerdo que de ella guardo, pobre, bastante pobre. Todo su patrimonio estaba constituido por una casa, ésta en la cual vivía, y un mesón situado en la calzada. Y no tenía ya nada más. La historia de su hacienda fue una de esas en que la muerte de unos padres ricos —mis bisabuelos— quedan varios hijos, unos ya maduritos y jugados, y otros todavía muy niños e inexpertos. Esa circunstancia, casi siempre produce como

²⁰⁸ Ibidem., p. 314.

²⁰⁹ Ídem.

consecuencia la de que la mayor parte de los bienes familiares sea absorbida por los mayores, y que a los más chicos no se les entregue sino las migajas.²¹⁰

Continúa contando que su abuela se casó con un comerciante entendido en su negocio, pero despilfarrador, que al morir no dejó nada, “solamente la casa, unos cuantos objetos, algunas mercancías y una nimiedad en efectivo”²¹¹, quedando ella viuda y a cargo de “cuatro hijas mujeres y dos pequeños varones”²¹². Después, habiendo expresado su asombro ante la salida a flote de la abuela y sus hijos hasta el tiempo en que las hijas fueron casándose, se detiene a hablar sobre la tía X (la menor de las hijas de la abuela), relatando cómo permaneció por mucho tiempo soltera por su altivez y engreimiento, contando algunas de las cosas que se decían de ella por esto, y que finalmente se casó, muy tarde, con un “triste vejete que se murió a poco”²¹³; y sus dos tíos, de los cuales cuenta que el mayor permanecía soltero, con una eterna novia y siendo siempre un aprendiz que ganaba tan poco que ni le alcanzaba para vestir, y que el segundo, a los dieciséis o diecisiete años, había dado un mal paso y recibiendo, por esto, una “bendición de Dios”, fue unido con su novia por la autoridad de la Iglesia y el Estado, lo cual no evitó que, cuatro, cinco o seis años después, a sus veinte o veintiuno, cuando Catito andaba por los doce o trece años, no supiera trabajar y anduviera siempre embriagado, haciendo estancias intermitentes en la casa de su madre, en las casas de sus hermanas y en la de sus suegros.

Emite otro lamento por la suerte de su abuela. Describe cómo pasaba el tiempo, hora tras hora, sentada en una silla baja, cómo variaba su vida, después de la merienda, al pasear en compañía de la tía soltera, por las piezas de la casa, hasta regresar a la misma recámara de donde partieron.

[...]De esta recámara en que digo que estaba ella recluida, compañeras y borrosas se dirigían a la sala sin luz, mejor dicho, sin otra luz que la que iba quedándosele, así como olvidada, a la tarde ya en marcha, ya muy lejos y ya casi perdida a lo largo de la senda irreparable que parece enterrarse y perderse tras los montes, más que de hecho cae y se

²¹⁰ Ibidem., p. 330-331.

²¹¹ Ibidem., p.331.

²¹² Ídem.

²¹³ Ídem.

empequeñece y se evapora, en el abismo sin árboles, ni piedras y sin cosa que se abre tras la espalda del tiempo. [...]²¹⁴

Lo que sigue a este fragmento es un poco más de la descripción de los espacios, de las rutinas seguidas cotidianamente, por la abuela, la tía y el tío borrachito, al comer, y la especificación de que la casa estaba acomodada para tres personas. Uno de los puntos que vuelve esta pausa en una muy rica es, precisamente, la detallada descripción de los espacios, las actividades cotidianas y los personajes como una unidad en la que lo rutinario y el paso lento del tiempo se repercuten mutuamente, pues ese tiempo que pasa con tanta tranquilidad influye en que los moradores de ese lugar lleven una vida rutinaria, como a su vez, la aceptación de actividades repetitivas provoca que se perciba el tiempo como uno aletargado, como uno en el que muy pocas cosas cambian.

La pausa concluye con el narrador diciéndonos

Bien es verdad que el comedor y una alcoba en cierto modo les salían sobrando; pero si ahora recordamos, si todavía no hemos olvidado el asunto en que estábamos, [...] fácilmente se entenderá que las dificultades y estrecheces que padecíamos en todos los órdenes, se hacían también a la hora de comer. De manera que era necesario que acudiéramos a la mesa en dos turnos o tandas, como referí, hará unas ciento y tantas líneas, de esta escritura angosta y apretada que vengo trazando con mi propia mano, que, cuando esta historia sea trasladada a las formas de imprenta, no sé en cuántas se convertirán.²¹⁵

El segundo caso, ya mencionado, realiza el salto analéptico al enunciar:

No había Juana Andrea vuelto a pensar en las llanuras, en la yerba, en los árboles. Verlos, oírlos, tocarlos, encontrarlos a cada paso, había sido su vida; nunca le habían faltado. Luego, cogida por las circunstancias, había salido de entre ellos poco a poco, con un desprendimiento tan paulatinamente realizado que en verdad le había resultado imperceptible.

Desde siempre, hasta el día de la muerte de su madre [...].²¹⁶

De esta manera, procede a describir, muy sintéticamente, cómo para ella los encantos de la vida se resumían en, cada día, despertar y sentir y aspirar el aire sin detenerse a distinguir de manera consciente los distintos aromas, ni la razón de ser de esta

²¹⁴ Ibidem., p. 332

²¹⁵ Ibidem., p. 333.

²¹⁶ Ibidem., p. 391.

habitualidad. Y, por ejemplo, cuando Don Valente la invitaba a ir con él al monte, ella aceptaba dichosa, pero sin comprender cuánta fascinación le provocaba el monte. Continúa la analepsis, efectuada en la pausa, relatando cómo ella, después de la gran desgracia, continuaba yendo, aún con más frecuencia, a los campos del monte, pero siendo completamente ajena a ellos, siguiendo al viento, a las nubes o a los ríos de agua hasta perderse, mental y sensitivamente, en los lugares más vagos y embrollados a los que llegarían éstos. Finalmente, “ya sabemos cómo” reitera el narrador, su padre comenzó a llevarla consigo a la ciudad.

[...] Ahora vengamos a los días en que murió Don Valente, mejor dicho, a los que después de éste vinieron.²¹⁷

De manera clara, se nos indica la necesidad de correr hacia adelante en esta maniobra narrativa hasta el punto en el que, tiempo después de este último hecho narrado, muere el padre de Juana Andrea. El narrador se toma un momento en el que parece reflexionar, al tiempo que nos introduce a la situación de ella. Nos dice:

Cada quien tiene sus limitaciones, no hay persona que sea capaz de abarcarlo todo con su pensamiento.

Durante una actualidad dada, cada cual piensa, preponderantemente, en lo que, dentro de esa misma actualidad le es más importante, en segundo lugar en lo que sigue a esto en importancia, y así, hasta donde alcanza, exactamente hasta donde alcanza, ni un punto más allá.²¹⁸

Ella, embargada y absorbida por los sentimientos naturales de una jovencita huérfana, siendo una típica hija de familia, queda sola ante las cosas de la vida, las cuales le parecen más cuestiones y problemas que objetos de contemplación. La caída en tal visión del mundo se vio mitigada y acallada por el acogimiento de ella en la casa de la abuela, donde se le brindó y devolvió, en cierto sentido, una condición filial. Sin embargo, y siendo esta la marca de la conclusión de la pausa y la reactivación de la narración del relato primero, ella notaría que

No era lo mismo, claro. Su padre, su madre, su casa, la vida de su casa, no eran lo mismo que mi abuela, mis tíos, mis tías. De modo que más tarde o más temprano tenía que acabar

²¹⁷ Ídem.

²¹⁸ Ídem.

por padecer nostalgia de lo que había perdido, era necesario reponerse un poco, sobrepasar el estado de ánimo de la novedad; [...].²¹⁹

Para concluir nuestro análisis correspondiente a las pausas analépticas, nos detendremos a revisar aquella que se desarrolla en medio de la descripción de lo angustioso que era para Catito, después de regresar a su cama asustado y avergonzado, a causa de su fracaso en el intento de satisfacer sus deseos sexuales con la tía Lina, pensar en lo que ocurriría si su padre y su madre se enteraran. La complejidad de esta pausa radica en que, aunque comienza con una franca reflexión sobre la importancia de su madre y sobre la idea que de ella tenía, pasa, abarcando otra buena parte de la narración correspondiente a la pausa, a contar algunos hechos ocurridos y que, tiempo después, comprobarían la sabiduría y la real inteligencia de su madre. La gran carga reflexiva y descriptiva toma forma y se fundamenta por medio de esos recuerdos a los que se remonta.

Para no dejar todo en mera palabrería, se presenta, a continuación, fragmentos propios de esta, en los cuales se deja ver lo anteriormente dicho.

La parte reflexiva, sintéticamente, dice:

Yo recuerdo aún, y nunca podré echarla en olvido, la mía; aquella muchachuela de edad entonces de hasta treinta y cuatro años. Delgadita de huesos, consumida de carnes, [...]. En sus ojos hundidos, de un color ocre sombrío, nunca murió la lámpara de la alegría; pero tampoco nunca lució su luz desnuda. [...]

Vencer el sufrimiento sin huirlo, asimilarlo, convertirlo en sustancia propia, esto es lo que llego a ser mi madre. ¿Y sus penas? ¿En qué consistían sus penas? ¿Cuáles eran las causas de donde procedía este sufrimiento? Menores hubieran sido, si no hubiera cuidado estoicamente de que nadie las viera. Quizá ella poseía en la sensibilidad, lo que mi padre en el entendimiento. [...] Nunca, antes de que muriera, llegué a sospechar que pudiera poseer ningún talento. Es decir, mientras vivió, la tuve siempre por mujer de alcances harto humildes. Y si más tarde he llegado a cambiar de opinión por la extrema contraria, estoy cierto de que no se debe a que el hecho de su muerte, haciéndomela más cara, me engañe, de manera que haya venido a impedirme el juzgarla, serena, desapasionadamente. Más bien me parece que lo que ha acontecido, es que para comprender ciertas cosas, es necesario alcanzar un determinado punto de madurez, cierta experiencia. [...].²²⁰

²¹⁹ Ibidem., p. 392.

²²⁰ Ibidem., p. 318-319.

La parte que sigue está constituida por la narración de dos hechos en los que se ve expresada esa inteligencia especial de la cual su madre era poseedora, así como la realidad tan particular en la que vivían todas y cada una de las personas pertenecientes a la realidad socio-histórica-cultural de Catito. El primer hecho es aquel en el que se da cuenta sobre dos vecinas, de las cuales su madre tenía juicios contradictorios a los que la mayoría tenía.

He aquí algunos hechos que recuerdo. Vecinas a nuestra casa, en las de la acera de frente residían dos familias, a las cuales pertenecían, muy contrastadas, dos típicas muchachas.

La una era alegre, explosiva, movediza, ardorosa, ligera.

De esta decía mi madre: “Me gusta esta muchacha; es muy franca y abierta, muy sincera; tiene el corazón en la mano. Aquel con quien se case va a encontrar en ella una admirable esposa”.

No todos opinaban de este modo; pero el tiempo ha dado largas muestras de que mi madre era la que tenía razón. Por el contrario, de la otra, que era por todo extremo cuidadosa, lenta, que siempre marchaba con los ojos bajos, que jamás descuidaba la manera de sentarse, que unía sus rodillas, que estiraba su falda, a pesar de que con estas afectaciones se llevaba tras ella la buena opinión de muchos, mi madre sentenciaba: “Nunca ha llegado a gustarme cabalmente la tal Lucha; si no fuera porque resultaría un poco violento, impediría a Teresa —una de mis hermanas— todo trato con ella. Nadie es así, ninguno alcanza a ser así como ella pretende mostrar que es; todos somos humanos. Esta es recóndita, estudiada, ella tiene algo que no quiere que los demás vean”. En efecto, cinco años más tarde, después de aquel en que quedamos huérfanos, resultó nada menos, y no tengo empacho en referirlo, pues se hizo del dominio público, que esta insospechabilísima muchacha, dio a luz unas criaturas sucesivas, no una, dos; fruto, según llegó a averiguarse plenamente, de remotas relaciones que venía manteniendo a sombra de tejados casi desde la infancia, con su propio hermano.²²¹

El segundo, es aquel en el que se narra cómo era el supuesto actuar “disparejo” y “parcial” de su madre entre unos y otros de sus hijos, y cómo es que esto respondía al reconocimiento, por parte de ella, de los temperamentos y necesidades particulares que cada uno tenía y a los cuales había que reaccionar de maneras distintas para evitarles sufrimientos y desdichas, así como para ayudarles a concientizarse y madurar. Sobresale en este caso, como en el otro, el juicio reflexivo que emite el narrador sobre la importancia de la memoria y del transcurrir del tiempo en el desarrollo del proceso de percepción de la

²²¹ Ibidem., p. 319.

vida que acaece constantemente. Como ejemplo tomamos un fragmento donde se nos describe:

[...], si Darío, otro de mis hermanos, no llegaba y ya eran nada más las diez de la noche, se inquietaba hondamente, le era imposible conciliar el sueño, y se lo reprochaba mucho. Únicamente el tiempo, el tiempo. Nadie ni nada supo justificar sus actos, ni acomodar sus cosas en su verdadero sitio. Darío no vivió mucho, murió de mala muerte, por ser más macho que otro, en un lío accidental, de inútil riesgo y sin pago de honra.²²²

Ahora bien, considerando suficiente lo tratado sobre las pausas analépticas, procederemos a observar algunas de las **pausas digresivas** desarrolladas en la novela. Recordemos que lo más relevante a considerar en ellas es que el proceso reflexivo en el que se envuelve el narrador, pese a la aparente desvinculación y ensoñación del pensamiento, es uno que permitirá expresar ciertos detalles de la realidad que no son tan fáciles de explicar, comprender y aceptar. Se muestran, a continuación, algunas de las más destacadas.

Como primera, se encuentra aquella pausa que se realiza mientras el narrador describe cómo se encontraba y lucía Juana Andrea cuando la comenzó a conocer.

Mucho es que pueda hablar de esto; en rigor, si dijera que lo estoy recordando con traslación inmediata, mentiría. Hace tiempo no me hubiera importado; el mentir y el engañar llegaron a ser para mí, incluso, documentos de ingenio y de capacidad; pero hoy pienso otra cosa, hoy la mentira es, en mi concepto, enemiga del hombre y de la literatura del hombre; cierto que en comparación de la inmovilidad y de la esterilidad del pensamiento y de la imaginación, es una mejoría; pero por mucho que se conceda que es, siempre hará papeles tristes, pálidos, y la habilidad para mentir jamás merecerá la gracia de poder llegar a ser parangonada con la capacidad de intuir realidad y valores verdaderos.

Pues es cierto, ya ahora no recuerdo aquel vestido, aquel calzado, aquellas cintas. El recuerdo con que las recuerdo ya no es una recordación directa, no me acuerdo de ellas; pero me acuerdo de cuando me acordaba.

Ahora bien, volviendo a Juana Andrea, repito que su vida de soledad y de simplicidad [...].²²³

El carácter digresivo de esta pausa emerge de un inicial sentido reflexivo. Despega reconociendo la imposibilidad de recordar con traslación inmediata las cosas, admitiendo

²²² Ibidem., p. 320.

²²³ Ibidem., p. 361.

que en algún otro momento hubiera aceptado con gusto y sin pena mentir con tal de lograr hacer creíble lo que dijera, para, inmediatamente, enfrascarse en la declaración de un juicio crítico-valorativo en el que, no sólo en lo que refiere al hombre, sino también a la literatura del hombre, el mayor valor, en cuanto ingenio y habilidad, se da por una capacidad de intuición de la realidad y valores verdaderos, y no en un mero mentir. Obviamente, el juicio no se enfoca únicamente en una generalidad esencial del ser humano, sino que hace alusión a una cierta tendencia en el mundo literario, acentuada en las últimas décadas del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, en la que: inicialmente, partiendo de la premisa de “el arte por el arte”, se desataría una intensa búsqueda de la perfección de la forma, del sueño de la realidad, de la idea de la realidad, cuya naturaleza misma pretendería llegar a lo más esencial y sensible, expresándolo y mejorándolo por medio del artificio literario llevado al extremo, rompiendo con la “realidad” (ahora poco interesante y muy despreciable), creando otras, nuevas y más sublimes; y, posteriormente, con la aparición de las vanguardias (ya en las primeras décadas del siglo XX), en un franco intento por romper con todas las estructuras formales que hasta ese momento de la historia se habían dado, con una tradición caduca, limitada y obsoleta.

Si bien narrador y autor no son lo mismo, siendo que el narrador es en sí un papel ficticio²²⁴ a través del cual se enuncian las acciones realizadas y el cual puede o no expresar pensamientos “propios”, las ideas y el juicio que en el fondo mueven y justifican el fin de la obra son del autor y, por tanto, el narrador, cuyas ideas son producto del acto creador, del ideario, de la visión y del pensamiento particular y propio del escritor, llega a enunciar y enarbolar, en muchas ocasiones, las propias de este. No resultaría extraño entonces considerar la posibilidad de encontrar en otros textos de Hernández el desarrollo de esta y otras ideas que expresen y den constancia más profunda del sentido de tan específica visión de la literatura y su escritura. Por ejemplo, se halla una primera referencia en “Carta a Enrique Guerrero”, donde dice:

Ahora bien, viniendo a cosas nuestras, hay ratos en que pienso si muchos de nuestros males vengan de nuestra excesiva ambición. Quiero decir, estoy a punto de insinuarte que escribir bien es una brizna, nada más una brizna, menos difícil de lo que imaginamos.

²²⁴ Genette, G., *Figuras III*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989, p. 271.

Es muy posible que, precisamente a causa de que nos esforzamos demasiado, las palabras de nuestros afanes se exprimen, salen un tanto desjugadas, desjuguesidas, o como se diga, que no logro acertarlo de momento. [...]

Sea en prosa, sea en verso, el que habla o piensa o vive no puede expresar sino dos cosas: verdades —suyas o ajenas— o mentiras.

El que dice mentiras dice lo que no es, el que dice lo que no es dice la nada, y siempre, en fin de cuentas, por mucho que parezca que se dice, no dice.²²⁵

Otro ejemplo se tiene en “José Julio o de la autenticidad” donde, refiriéndose a ciertas corrientes del movimiento artístico todavía actual en 1948 (las vanguardias), plantea:

Porque los valores son anteriores al artista, le son contemporáneos y le sobrevivirán.

Ellos gobiernan al artista, de manera mucho más rigurosa que según aquello que según aquella con que el artista gobierna la técnica. Por ende, el más poderoso de los genios así podrá subordinar los valores como, pongamos por caso, peinar una rana con una máquina de escribir.

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.

Y lo que es expresivo lo es por lo que en él hay de relación de orden, de congruencia, de concierto.

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

[...] Muchos hay que piensan que la literatura mexicana sigue siendo todavía lo que era hace diez o quince años [...]. Desde luego, no cabe duda que empieza a preferir sendas más llanas, que en sus dominios ya no se confunde la profundidad con la incomprensibilidad, la originalidad con las manías, la libertad con el desbarajuste, que la falta de maestría ya es inadmisibles y ya no se disfrazan más de menosprecio hacia las reglas, las cuales, cuando son legítimas, no son, como se dio en decir, cortapisas arbitrarias y estorbosas, sino el más simple denominador común encontrado invariablemente en todos los grandes artistas, o sea, aquello a que todos ellos, guiados por su buen instinto, llegaron, aun sin ponerse de acuerdo.²²⁶

²²⁵ Hernández, E., “Carta a Enrique Guerrero. *Herido tránsito*” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 345-347.

²²⁶ Till Ealling [suedónimo], *América*, núm.58, (noviembre-diciembre de 1948), pp. 212-222 en *Ibidem*, p. 297-299.

Y, por último, aunque muy brevemente citado para efectos de lo necesario en este punto del análisis de la novela, lo desarrollado en “Manejo de aventuras” (tratado, al parecer, poético-existencial en el que Hernández esboza algunas ideas esenciales, las cuales en la novela aquí analizada se desarrollan de manera más profunda y detallada) que, al igual que las anteriores referencias, son clara expresión del pensamiento que motiva el juicio emitido en la pausa. En este tratado dice:

La inteligencia es el elemento; el simple, lo que puede tomar todas las formas.

[...]

La originalidad es un premio que sólo alcanza el que ha abierto mucho los ojos para verse y ver el mundo, especialmente durante la infancia.

Los dones de la imaginación para ser válidos necesitan proceder de una imaginación agraciada con el don de coincidir 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.

Poesía es la potencia por cuya virtud el verbo renace perenne y ubicuamente.

Otra definición equivale en todo a ésta: poesía es ese aliento que sale del misterio, se sitúa entre el logos y la música, y hace de la música verbo, y de las significaciones, música.

[...]

Un falso en arte es la expresión quimérica, lo que es solamente quimera de expresión, lo que expresa lo que no contiene.

El abismo sin fondo del misterio echa de sí esta imagen suya que es el universo.

Entre el misterio y el universo hay la misma relación que entre el pensamiento y la palabra.

Cada criatura es un universo en el sentido de que es imagen suya, en esta misma forma en que se dice que el hombre lo es, y también, como cualquiera obra del arte (poema, escultura, etc.), es imagen del hombre.

Toda criatura, desde que alcanza alguna perfección, tiende a reengendrarse echando de sí una imagen. Ésta es la ley que determina el nacer de las obras de arte.

[...]

Cada complejo cuya ordenación alcanza cierta perfección tiende a reproducirse en imagen.

De poesía a realidad no hay diferencia; menos aún oposición.

Poesía es, en términos absolutos, la misma realidad. Y dentro de los términos en que se vincula a los sucesos del acontecer humano, es también la misma realidad; pero sólo en la medida en que siendo penetrada por lo más fino de lo operar de lo sensible, a su vez penetra al hombre, le confiere su identidad, y, con ella, su impulso creador; convirtiéndolo así en un

instrumento agente, a través del cual realiza sus últimas creaturas, imágenes expresivas o términos de su revelación.

La realidad es sustento nuestro, y la poesía, una de las vías a través de las cuales se nos entrega.

Sólo la realidad puede ser sustento nuestro.

Sin duda en la ilusión está, en alguna medida y bajo alguna especie, este sustento; pero en lo que no sepamos hallar, no nos sustenta.

Ilusión es algo que parece ser, pero no es.

O bien, que parece ser de un modo; pero es de otro.

La realidad es, pues, algo escondido, a cuya noción llegamos porque la ilusión nos habla o, por lo menos, nos remite a ella.

Nada es. Sólo el elemento. Todo lo compuesto deviene.

Arte es la manifestación subrayada, patentizada, de lo que la naturaleza quiere decir; pero más onda, inaccesiblemente.²²⁷

Ahora bien, regresando al tratamiento de la pausa, lo digresivo en esta permitirá expresar y dejar claro algo fundamental, esto es que: por más sorprendente, subjetivo y extraño que aparezca lo narrado, el valor del relato radicaré en la capacidad de intuición de la realidad que en él se concentre; que lo que aquí presenta no es, por más extraordinario y “fantástico” que resulte, un reto transgresivo narrativo, una intencional pretensión de crear una artificialidad compleja, única y desvinculada con la realidad (pues para él la literatura, como el arte en general, no deja de ser, de alguna u otra forma, una expresión de la realidad en la que nos encontramos insertos, de lo real mismo) sino el relato de una historia plena de verdades. Y como este es el relato de cosas verdaderas y de las que le es imprescindible hablar, el pensamiento, aparentemente desviado en otro tema, retoma el punto inicial de la reflexión: la imposibilidad de recordar y dar cuenta fiel de Juana Andrea, de su persona en totalidad, y con ello, la imposibilidad de recordar y reproducir las cosas tal cual fueron; lo cambiante, relativo y volátil del recuerdo, lo impredecible de la memoria; lo increíble de la misma realidad y de la posibilidad de recordar, de re-presentar una realidad pasada que, simultáneamente, es y no es más. De esta forma, quien se dirige a nosotros, prueba hablar lo mejor posible sobre algunos fenómenos correlacionados de lo real que, de antemano, sabe que, por su misma naturaleza cambiante, subjetiva y múltiple, nunca podrán ser

²²⁷ Ibidem., p. 468-469 y p. 473-474.

aprehendidos completamente: los hechos acontecidos con el paso del tiempo, el pasado mismo, los recuerdos, la memoria, el acto de recordar y el acto de rememorar.

Entonces, y a pesar de la inexactitud e imperfección aceptadas de los recuerdos y la memoria, aceptará y continuará el aventurado intento de dar cuenta de Juana Andrea (de quién fue ella en esencia, de quién fue ella en acción; cuál su historia y estado en esta vida, cuáles sus circunstancias y el porqué de su actuar; cómo era percibida y apreciada, cómo era amada y recordada); de la vida que pasa, que se desea y pretende reavivar a través del rememorar.

Ahora bien, la siguiente pausa a analizarse es, sin exagerar, la pausa digresiva por excelencia. Se da en el momento mismo en el que está por concluirse la narración de los actos de Fulán después de encontrarse con la joven del perrillo en el estanque (Juana Andrea, cuyo conocimiento cumplido se da pocas líneas después del término de la pausa, en el final de la analepsis en la que se encuentra inserta ésta y en la que se cuenta la historia de Fulán). La pausa se desarrolla al decirnos:

No se concibe el estado de la fiel lucidez práctica dentro del estado de éxtasis. Es característica del visionario, que mientras él mira fijamente el aire en que se desenvuelven sus incorpóreas visiones, se tropiecen sus pies. De alguno se ha sabido que cayeron en tierra de plano, otros vienen a dar a dentro de una zanja, y no ha faltado el que vuelve en sí ya en el fondo de un pozo.

No se concibe; con todo, la realidad ofrece ejemplos en que ya no sólo dentro del relativo arrobamiento del soñar, sino aun dentro de la más profunda enajenación que es el dormir, el sujeto se guía en sus mociones con tal pericia, que no es capaz de tanto mientras está despierto. Todos hemos oído hablar de los sonámbulos, realidad inconcebible que ninguno comprende. Habrá quien no crea en el fenómeno del sonambulismo, nada más porque es inconcebible. Pero yo digo, en este caso, para ser consecuente, no crea en nada, en nada, que si espulgamos un poco, acabaremos viendo que todo es prodigioso, espantable, inconcebible. Contra hechos no hay argumentos. Vamos a ver, dormidos nos movemos, nos encogemos, nos estiramos, damos vuelta: ¿Quién va a saber entonces que el colchón está en alto y el pavimento en hondo, o que la cama acaba? Sin embargo, por millares y millares de horas hemos salvado la caída. Y yo sé de uno que dormía en un catre deliciozo. No era más ancho que la dimensión que había entre sus hombros. Tendido boca arriba, le quedaba siempre un margen en el aire, y si se volvía de cúbito, sólo bien estirado tenía total apoyo, pues a poco que encogiese las piernas, ya estaban las rodillas desterradas, sin soporte, en el

vacío. Debo añadir que su pieza, antes de ser alcoba, había sido no sé qué cosa. Y para servir a los fines de lo que había sido antes, su pavimento era inclinado, bastante inclinado, de manera que algunas veces, al principio, llegó a darse el caso de que mientras él dormía, movía la cama, y ésta, con movimiento uniformemente acelerado, como dicen los físicos, se venía rodando a lo largo del cuarto, y hubo ocasión en que llegó a trasladarse todos los seiscientos veintiséis centímetros que separaban la pared cabecera de la de abajo, y el tipo llegaba al otro lado sin caer. Válgame Dios. Puso unas cuñitas en las ruedas; pero a veces venía la recamarera, y ya se sabe, no siempre anochecían las cuñitas, y vuelta a rodar. Con esto acabó por descuidar las cuñas, pero aprendió a revolverse en su lecho con tanta precisión, que por meses enteros la cama no rodaba ni tan sólo una vez.

Y hay que ver la preocupación con que dormía. Muy seguido venía un hermano comiendo plátanos, y tiraba las cáscaras aquí y allá, en cualquier parte del suelo; pues aunque él las juntaba, todavía en sueños veía que su cama, en vez de patas de cama tenía patas de caballo. Y que daba pataditas como suele un caballo amarrado, y que no siempre ponía la pata, al regresarla al suelo, en el mismo sitio exacto donde la posaba antes de levantarla; así que algunas veces pisaba sobre una cascara y se resbalaba, y en ocasiones se despatarraba, menos malo, porque en otras se espantaba y se soltaba dando respingos.

Y yo creo que con todo esto llegó a formarse dentro de este hombre una actitud defensiva, y tras una secuela que no quiero seguir en pormenor, vino a adquirir una estructura sonambúlica de inusitada singularidad. Sin despertarse, allá a las altas horas de la noche, sumido en su sopor y en las tinieblas, se alzaba de su lecho, se vestía, salía de su pieza y se echaba a andar, a veces por las calles, a veces por las azoteas, y en ocasiones se metía en vericuetos por donde un despierto no osaría. Y no exagero, que se dio el caso en que despertándose se hallara en parte que para llegar a ella necesitó venir por un camino de bardas y tejados que en estado de vigilancia no lograría volver a atravesar.

He creído preciso hablar de todo esto, porque me he creído incapacitado para seguir hablando de Fulán, ya que él sin dejar su ensoñación [...].²²⁸

No se crea que la reproducción íntegra del fragmento de texto en el que encontramos esta pausa es un acto innecesario y caprichoso, pues, pese a que existen algunas otras pausas en las que se puede apreciar el desarrollo de lo digresivo, solo en esta se da con tanta claridad y conciencia el transitar, aparentemente extraviado, del pensamiento y la reflexión en asuntos que parecen andar separados o encaminados a separarse de aquel en el que se encontraba quien narra, y en el que se encuentra todo aquel que lo sigue entregadamente, y que sin embargo completan y definen lo que se está

²²⁸ Ibidem., p. 383-384.

describiendo, pues es en este movimiento narrativo que se concreta la razón de ser de todo lo dicho con anterioridad. Y tanto es así que pareciera que, mientras leemos, su narración es una charla casual, cercana y fraternal en la que él, como amigo que se siente en confianza con quien habla, deja fluir sus asociaciones mentales para hacer claro aquello que busca expresar. El efecto es tal que, si verdaderamente se sigue con paciencia y genuino interés su transitar entramado y siempre ilativo, se puede comprender en esencia aquello que buscaba expresar y se sentirá, hablando al menos desde la experiencia tan particular de quien escribe, que es como estar frente a frente con una persona valorada que ha querido contar algo especial y que, en su afán de hacerlo lo más comprensivo posible, se ha entregado a una profunda subsunción reflexiva ante nosotros, dejándonos participar de ella sin reserva ni recelo alguno, pues ha sentido que podemos compartir y comprender este proceso tan caro para él.

Existe otra pausa importante que se da justo después de la enunciación de aquella elipsis que traslada al lector en el relato a aquel momento en el que Catito acaba de leer la invitación, enviada a su familia, a la boda de Fulán Peralta y Juana Andrea Palomino y hace la relación de las muertes familiares en el tiempo transcurrido desde aquella vez que estuvo en casa de Fulán. Ésta dice así:

[...] no me extraña, digo, ahora, ahora no me extraña.

Estoy tratando de expresar algo inefable: fueron y vinieron, ¿qué? horas. Es decir, algo inefable, difícilísimo de definir, irreductible. Y de ese algo indefinible, inefable, irreductible, ciertas secciones, en rigor convencionales, arbitrarias, en absoluto fuera de toda realidad, unas iban, otras venían. Me explicaré más claro: una que estaba, a poco ya no estaba, e inversamente, algo que no estaba, que no era, que no existía, empezaba a estar, a ser, a existir.

Como antes lo dije, ahora ya se ve, estoy queriendo decir cosa que no puede estar concorde con el entendimiento. Sin embargo, así fue, como digo, así fue, y sin embargo, ahora no me extraña.

Ya he navegado un tanto, y, la costumbre, la repetición, en suma, la constante experiencia, han acabado al fin por adaptarme.

¿O es que existe alguien, que alguna vez ha existido alguien, a quien haya sido dado ver jamás otro jaez, estilo, o modo de existencia?

¿Quién es el que puede ir clamando: Eureka, eureka, y decir que en su reloj se encuentran hoy las manecillas en la misma vuelta que ayer, o al menos, que ahorita están en donde estaban hace una cienmillonésima de instante?

Siempre que me he puesto a observar, he topado con esto. En vano buscaremos un lapso de otra especie, el momento que permanezca dos, que llegue, permanezca y no se aleje como soplo de paso.

Tanto he vivido así, tanto he estado en tantos sitios en que siempre es así, que no obstante seguir sin entenderlo, he acabado por acostumbrarme, por hacerme al molde, por aceptar lo absurdo, y ya ahora no me extraña. Pero esto es ahora, ahora que ya estoy fatigado, deprimido, acomodado, y como dicen, hecho al pulque; más quiero hacer constar que la primera, desgarradora vez, en que volví los ojos a buscar algo que estaba, y vi que ya no estaba, se me partió la mente, mi entendimiento se hizo dos, dos atónitas, dos inconciliables, dos doloridas, dos espantadas partes...

Fueron y vinieron horas...²²⁹

Como en el primer caso presentado, hablando sobre la pausa digresiva, en este hay una grandísima carga reflexiva, la cual se enfoca en lo relativo del tiempo, de su paso y de la percepción que se tiene de su transcurrir y de las cosas ocurridas en este. Sin embargo, y no demeritando esta, sino más bien reforzando el hecho de que es en ella donde se logra una fuerte y consolidada conformación de lo digresivo, hay que recalcar que en este caso lo que conduce y es razón de ser de la pausa es la digresión, ya que es por medio de esta que la comprensión de lo que a continuación se relata puede darse más profunda y sensiblemente, así como la significación que dicha problemática y enigmas tienen en el presente desde el cual el narrador está narrándonos. En síntesis, y reafirmando una vez más lo recurrentemente mencionado, lo que refleja este doble carácter es la inevitable complejidad de la naturaleza humana, en la que no es solo un elemento, una circunstancia, un hecho o un sentido el que marca la realidad, sino que es un conjunto diverso y complejo en el que esta multiplicidad de factores se entrelaza y la modela.

Tras analizar lo más sobresaliente de la pausa digresiva, es momento de enfocar la atención en el desarrollo de la **pausa reflexiva** dentro del relato. Será importante recordar que, en este caso, la pausa se presentará como un movimiento narrativo por medio del cual se genera un espacio propicio para que el narrador exprese concienzudamente sus pensamientos y juicios respecto a lo que ha podido reflexionar y comprender con el paso

²²⁹ Ibidem., p. 432.

del tiempo sobre aquello que vivió, y de lo cual habla desde el presente narrativo en el que se encuentra enunciando la historia que fundamenta el relato.

Como primera pausa reflexiva a analizar se propone tomar aquella que se encuentra todavía muy al inicio del relato, cuando el narrador cuenta cómo él de niño, al cual más adelante se reconocerá como “Catito”, ya era visto, de acuerdo a los ideales, pretensiones y pareceres socialmente aceptables, como la joven promesa en la que se concentraba el futuro propio de una figura reconocida, triunfadora y modélica, siendo que en realidad él llevaba desarrollando un avisado y sagaz ingenio, que materializaba en un comportamiento malicioso, astuto y amañado. Reflexiona:

Y lo más triste —que tarde lo he comprendido— era que entonces yo pensaba bien de mí. ¡Oh, torpeza! Me conocía harto pícaro y harto mosca muerta y mátalas callando, y precisamente en estas malas propiedades basaba mi satisfacción, y en estas dotes, en rigor negativas, ponía toda mi complacencia.

No puede darse, sin duda, absurdo más absurdo que el de llegar a imaginar que se es bueno porque se es malo, que se es de lo mejor, porque se es de lo peor. Pero pues nadie puede añadir un codo a su estatura, ni sobre lo que ha sucedido de un modo puede la voluntad tener efectos retroactivos, de manera que aplicándose a trocarlo consiga reconstruirlo y obtener que hubiera sucedido de otro modo, no pelos a la mar, preséncienlo los ojos, reconózcalo el pecho, y con buen ánimo soporte la verdad, déla a saber a todos: de este modo fui yo, yo estuve en ello, yo me ufane de ello, yo, por ello, dentro de mí llegué a tenerme por más que los demás.

Es que no es tan sencillo. Muy contados deben ser aquellos que, en un caso dado, sean capaces de distinguir entre la vivacidad zoológica y la profunda, verdadera humana inteligencia, y mucho más contados aún los que no tomen, por un talento idóneo, las malicias.

En efecto, al ingenuo, al sencillo, al desdoblado, al simple, yo he visto que casi siempre se les denomina tontos.²³⁰

Párrafo seguido, se retoma la narración del relato primero al contar sobre aquellos cinco “inocentes” que eran sus hermanos y de cómo en su familia él era el preferido, lo cual abre camino para que fluya la narración de lo que ocurrió en aquella noche tan significativa, en la que pretendió introducirse en la cama de la tía Lina, y, aún más importante, lo que derivó después de ella.

²³⁰ Ibidem., p. 297-298.

Un poco más avanzado el relato, mientras nos cuenta aquel momento en que, sumamente indeciso y nervioso, se encontraba buscando la manera adecuada de proceder para despertar a la tía Lina y dar comienzo al acto sexual, es que nos topamos con una pequeña, pero significativa, pausa reflexiva.

Me encuentro persuadido de que un golpe de conciencia debía haberme dicho: “Estás fallando; no seas atarantado; ya que las razones de orden moral para ti no existen, comprende estas otras de orden material. ¿Cómo crees que esta mujer, en estas circunstancias, a esta hora, va a consentir o a coincidir contigo en tu propósito?, etc.” Mejor dicho, que iba a decirme esto, fue lo que obligó a mi obcecado yo, a recurrir a la artimaña de esta alucinación hipócrita, con objeto de estimularme y distraerme y no dejarme ocasiones para advertir lo evidente, ni ver la realidad.²³¹

El relato primero se reactiva con la mención de cómo en ese momento el único pensamiento en su cabeza era aquel que con voz resonante le decía “Repegadito a ella, ¡Señor! Repegadito [...]”²³², y tras lo cual se narra todo aquello que ocurrió tras decidirse y actuar en pos de la realización de su deseo.

Ahora, resulta conveniente remitirse hasta aquel punto dentro del relato en el que se describe la escena del lápiz a la hora del desayuno, en la que la tía Gila le comenta a Juana Andrea, tras ver toda la serie de esfuerzos que realizaba Fulán para escribir, que ella había dejado el lápiz que esta tenía, cuyo verdadero dueño era Fulán, sobre la papelera de Quirino. La pausa se da al decir:

Ah, y cómo quisiera yo, poder trasladar ahora aquí en un fino dibujo, como un leal espejo, o como una cinta cinematográfica, las figuras que iba haciendo Andrea, de modo que el lector pudiera verlas ciertamente, vivamente, exactamente, y que no se perdieran; porque aunque es cierto que mientras tenga vida yo, éstas no han de perecer, también lo es que yo no he de vivir eternamente; pero éste sería asunto, por una parte, de arte distanciado, muy diverso, más concreto y tangible que este mío, y, por otra, empresa para un entendimiento de una altura a la que vanamente intentaría yo alzarme. Ahora bien, era evidente que la tía Lina obraba así en virtud de causas mucho más dobladas y de mayor cuantía que estas sencillas y pequeñas que por fuera se veían.²³³

²³¹ Ibidem., p. 313.

²³² Ibidem., p. 314.

²³³ Ibidem., p. 335-336.

En esta breve pausa se ve expresado el deseo firme y sincero de quien narra de poder transmitirnos fielmente la apariencia de las cosas y de los seres, las sensaciones experimentadas y los actos vividos en aquel pasado ya lejano, la certeza consciente de la imposibilidad de comunicar todo esto de manera perfecta, por la aceptada volatilidad y relatividad que define la naturaleza misma de los recuerdos, de su percepción, de su preservación y de su resguardo en la memoria. La reflexión efectuada en este momento permite no sólo conocer, de forma superficial, las emociones o el pensar de quien habla, sino que hace sentir junto con él, al interiorizarlo, la impotencia producida al dimensionar, en un proceso mental, la incapacidad de todo ser humano de abarcar en su totalidad lo real, de comprender por completo la realidad de los demás. Sin embargo, y pese a que todo en ese primer nivel de comprensión, por percibirse en él a todas las personas como seres limitados y efímeros, podría parecer razón suficiente como para permanecer presos de la tristeza, la frustración o la apatía, el narrador muestra que la asimilación de eso mismo debe darse como un hecho inevitable y natural al cual se puede responder solamente con la aceptación, pero también, con un intento de transmisión, a sabiendas de su imperfección, en el que no se pierda de vista lo complicado de su efectucción.

Cuando se llega casi al final de la pausa, se ha dado la introducción en un segundo estado, en el que quien habla se encuentra, y en el cual la propia inteligencia del lector, con una ampliación y afinación de la visión del mundo, logra percibir con claridad y seguridad que existen situaciones, circunstancias y realidades que escapan a la ordinaria demarcación y definición de lo “común”, de lo “normal”, de lo “aceptable”, de lo “comprensible”, de lo “natural”; un estado en el que concebir y acoger lo distinto puede ser posible, donde los actos y las reacciones “sencillas” resultan ser los guardianes de esencias con un pasado y un presente complejo, de un temperamento profundo y de múltiples matices, en el que una vista superficial coloca en una primera entrada donde el panorama parece no llevar a nada más, pero que, de prestar mayor atención y de mirar detalladamente, llega a conducir por un sendero pleno de pasajes riquísimos y cuyo punto central y originario es un vivo y constante manantial. Por eso es que, al final de la pausa, cuando habla de lo evidente que era que el actuar de la tía Lina estuviera motivado por razones diferentes a las experimentadas y concebidas por la mayoría, es posible tener la sensación de certidumbre, aunque no conozca el porqué, de que es verdad que el comportamiento de ella era resultado

de algo que iba más allá de los motivos frecuentes y que, sin duda alguna, esa realidad que ahora se veía reflejada era igual de comprensible y aceptable que la que en la habitualidad se pudiera concebir.

Después de esta pequeña pausa, el relato primero retoma su marcha al narrar lo que Catito hizo después del desayuno para poder sondear el actuar y el pensar de Juana Andrea y Fulán. Es aquí donde, tras describir aquella conmovedora escena en la que Andrea, “al parecer chulísima”²³⁴, pretendiendo un desprecio que no solo la llevaba a rehuir todo trato con Fulán sino también a simular una supuesta inadvertencia de éste, lo cubriría con las cáscaras de alpiste y el agua de las jaulas de los pájaros a Fulán (quien reaccionaría suspirando con paciencia y ocultándose tras de un pilar para evitar que ella lo viera sacudirse las basurillas), se arriba a otra relevante pausa reflexiva. Esta comienza con las siguientes palabras:

Nunca, antes de aquella escena que me llegó hasta el alma, había tenido yo ocasión que me moviera a parar mientes en la existencia y magnitud de esta anchura, en verdad como abismo, que separa y pone aparte los espíritus del hombre y la mujer.

No cabe duda que de uno a otro va tanta diferencia, como de vía ya buena o regular o mala, pero siempre abierta, marcada, manifiesta, a vereda silvestre, serpeante, muy vistosa, pero, aunque sea con velo de lindos árboles, tierno musgo y encantadora hierba y florecillas, siempre escondida.

Por Fulán, buscándole los ojos, contemplando su frente, o simplemente pidiéndole palabras, se podía caminar y penetrar, si no muy hondo, si hasta donde llegaba, y ya que no entre primores, también fuera de riesgo y a salvo de asechanzas y extravíos.

En Lina, por contraste, oh, qué aventura, que incertidumbre y riesgo a cada paso. Dudo que alguien a excepción de mí —y ello sólo gracias a que poseía en secreto un dato de infinito valor indicativo—, con inclusión de ella misma, pudiera orientarse y entender algo claro, ya sea acerca de los móviles o las finalidades que por entonces la movían.

¿Podría ella acaso explicarse, por ejemplo, la naturaleza de los impulsos internos que la movieron a gastar casi toda una mañana en acicalarse?

Yo creo que ella, de sus sentimientos, en mucho tiempo, a partir de entonces, no llegó a enterarse de otro que el de su abominación por Fulán. Desconociendo, en cambio, sobre todas las cosas, y rechazando desde su raíz como a hierba maldita e inaceptable, todo conato de afloramiento o tentativa de aparición ante la conciencia, de los instintos genésicos. Porque la educación tradicional era a este respecto, en nuestro medio, característica e

²³⁴ Ibidem., p. 345.

inhumanamente inhibitoria, y producía como efecto el de conducir, en especial a la mujer, a adoptar una actitud cerrada dentro de la cual no podía darse cabida al reconocimiento del menor vislumbre de manifestación de lo sexual, sino bajo la consiguiente sensación de una infinita culpabilidad.²³⁵

En este primer fragmento de la pausa se observa que la fuerza que motiva la ejecución de este movimiento narrativo se halla en el acto rememorativo mismo. Como suspiro incontenible ante aquel sencillo y delicado recuerdo, se suscita en quien escribe una imperante necesidad de manifestar y transmitir todo aquello que, en el momento en que ocurrieron las cosas y en el momento en que se está emitiendo el relato, pudo experimentar, sentir, reflexionar y comprender. Eso de valor inigualable que entendió, dice, fue la sensible y marcada diferencia entre la naturaleza del hombre y la mujer, la cual constata al contrastar las actitudes y reacciones de Lina y de Fulán; la existencia de una constante y opresiva incompreensión reinante en sí mismos, respecto a la razón de ser de sus sentimientos e impulsos internos (sexuales), y que eso era lo que los llevaba a permanecer, en la mayoría de los casos, en un apabullante estado de negación y ocultamiento de sí mismos a sí mismos y a los demás.

Hasta el último punto de este primer fragmento de pausa, el proceso reflexivo se desenvuelve de tal forma que se percibe la unión entre las realidades particularidades (la vida y el pensamiento de una persona) y la realidad general (realidad en la que se encuentran insertas las personas) como algo natural. De tal forma que, sin temores ni tapujos, enuncia un juicio claro, manifestación de un pensamiento poseedor de una capacidad activa de análisis e interrelación, en el que se vuelve inevitable dar un paso más allá, donde el panorama se abre y muestra un espectro amplificado. El señalamiento de la educación tradicional como responsable de la inhumana y coartante situación en la que todos, especial y rigurosamente las mujeres, eran forzados a clausurarse ante todo lo referente a lo sexual, es lo que lo hace decir con total seguridad que:

Cada uno de los que según y bajo aquel implacable sistema nos formamos, debe haber llegado a saber, más tarde o más temprano y muy a su propia costa —no importa que no todos se lo hayan confesado—, que lo más a que alcanzó fue a llegar a aprender a esconderse bajo una máscara de simulación, a una hipocresía tan acabada y afanosa como

²³⁵ Ibidem., p. 348.

cobarde e inútil, y a mantener tras el semblante una muy confusa, enervadora y dolorosa conciencia del pecado.

He aquí que, por una parte, habíamos aprendido a tener por nefando y reprochable, no sólo cada sensual acción, sino en conjunto y sin excepción ninguna, todo aquello que de cerca o de lejos se relacionara o provocara asociaciones de ideas relacionadas con la sexualidad; y por otra, las vidas y semblantes de quienes nos rodeaban, jamás nos mostraron otra cosa que impasibilidad, alejamiento, inexistencia en ellos de lo concupiscente. Era, pues, forzoso, inevitable, que advirtiéndolo a través de una comparación ingenua, la actuación y expresiones aparentes de los demás y nuestra genuina realidad individual de turbación y tentaciones, llegáramos, cuando no a entristecernos, a caer en la resignación porque éramos viles, y nuestra vileza, sobre ser muy profunda, existía solamente en nosotros y era excepcional, y por ende, aún más abominable.

Y así como el que cree ser entre muchos el único marcado, y que entre todos nada más él padece aborrecidas llagas, se entristece, avergüenza y disimula más que el que se sabe entre muchos enfermos, así yo, creyendo mi torpeza una excepción, me cuidaba y llevaba hasta el escrúpulo el cuidado que ponía en no ser conocido, y así, midiendo ahora a los otros con mi propia vara, sospecho e imagino que se cuidaban y ocultaban todo los unos a los otros.²³⁶

Pues bien, con expresiones como “nos formamos”, “habíamos aprendido a”, “nuestra genuina realidad de turbación” “entristecernos” “éramos viles y nuestra vileza, [...] existía solamente en nosotros [...]” quien nos habla manifiesta su consciente y aceptada pertenencia a un todo (una colectividad amplia, que abarca ya no solo una comunidad regional extensa, sino que también trasciende a una generación), una conciencia que sólo pudo haber alcanzado al reconocer, confrontar y aceptar la naturaleza de su estado y de sus circunstancias, al experimentar un rompimiento con ese estado de desvinculación, aislamiento y negación en el que él, junto con todos aquellos que fueron formados bajo ese sistema sociocultural, se encontraba. Y es que, aunque por momentos se habla de “cada uno” y de “los otros” o se enuncia un “yo ...”, lo que predomina es un “nosotros” en el que las posibles enunciaciones singulares en las que se distingue un “yo” de un “ellos” vienen a reafirmar el hecho de que, como sujetos particulares, cada una de las individualidades estaban, sin saberlo, inmersas en un conjunto complejo por el que, sin importar que tan desvinculados pudieran, y creyeran, encontrarse los unos de los otros, se veían definidos y al cual ellos mismos sostenían.

²³⁶ Ibidem., p. 349.

El proceso reflexivo que aquí se encuentra es uno al que le es propio e indispensable abarcar y penetrar hasta el punto más remoto, mirar desde un panorama general el todo, así como enfocar y observar cada una de las particularidades conformantes de este. Por ello es que la reflexión arriba a un punto final en el que, después de haber pasado de lo particular a lo general, se pasa de lo general a lo particular al declarar:

Mientras me expreso así, no olvido, sin embargo, que cada cabeza es un mundo, y doy por sobreentendido que aun dentro de una misma causal de circunstancias, cada sujeto debe ser considerado como otro dato o factor que interviniendo, con la sola presencia de su singularidad, modifica los efectos resultantes que le atañen; de manera que aunque participa de las mismas influencias que todos, él viene a recorrer una órbita que es solamente suya y a edificarse en una estructura diferente.

Por tanto, yo no he querido significar que a todos sucediera exactamente lo que a mí, menos todavía a las mujeres y singularísimamente a la tía Lina, cuyo espíritu no había vivido entre nosotros en forma indiscontinua, sino sólo durante algunos lapsos, que si se calculan en suma, pienso que no ascenderían a una tercera parte de la edad suya de entones. Todos nosotros, digo, todos de los que he venido ocupándome, habíamos vivido siempre muy concordes y unidos, y no nada más en la misma ciudad, sino en casas tan vecinas entre sí, como las coyunturas, ocasiones y demás circunstancias lo permitían.

En cambio, la tía Lina había nacido en el campo [...].²³⁷

Con ese “En cambio, la tía Lina [...]” se da inicio a una de las dos grandes analepsis (analizadas en el apartado dedicado al orden, correspondiente a Juana Andrea) y, por lo tanto, el término de la pausa reflexiva. Como se hará claro, por medio de las ya citadas analepsis y su confluencia con el relato primero, el que la pausa concluya resaltando la pertinencia de recordar que en medio de la aparente homogeneidad existen particularidades que se demarcan del conjunto, no es una coincidencia, sino que esto permitirá comprender poco a poco cómo es que esa particularidad es, en buena medida, factor propicio para el desencadenamiento de los hechos narrados, así como que las particularidades están presentes más comúnmente de lo que se cree y que ellas son clave en el proceso de quiebre y superación de estados de cosas en los cuales exista cualquier acción violenta que lleve a negar, reprimir o coartar el desarrollo y la expresión en plenitud de los seres humanos. Sin embargo, aunque se recalca la relevancia de la particularidad de los personajes principales,

²³⁷ Ibidem., p. 349-350.

esto no quiere decir que se invalide y se contradiga el hecho de que todos formaban parte de un grupo grande que había sido formado de la misma manera y bajo un mismo modelo de comportamiento.

Ahora, resulta conveniente remontar hasta aquel nudo en el que, tras finalizarse la segunda gran analepsis dedicada a Fulán, la cual se encuentra en ese mismo punto con la afluencia de la primera analepsis, mezclando totalmente, ya no como mera salpicadura o roce, sus aguas a las del relato primero, se relata cómo Fulán conoció cumplidamente a Juana Andrea (quién interpretó a mal la mirada de Fulán y optó por ponerse en guardia y hostil vigilancia). Pues bien, es en este punto del relato en el que nos encontramos con otra relevante pausa reflexiva en la que el juicio emitido se concentra, al igual que en la pausa anterior, en un proceso en el que quien narra medita sobre la situación represiva, enjuiciadora y condenatoria de la sexualidad en su sociedad, y pronuncia claramente las disertaciones y conclusiones a las que ha llegado. La pausa abre así:

Pocas cosas habrá de tanta aventura y que corran tanto riesgo de no dar en el blanco, cómo esta de externar opiniones y enjuiciar y sentenciar al prójimo. En rigor, no debiera efectuarse ni siquiera en las mientes. Pues, en efecto, ¿qué podemos decir nosotros que sabemos de los otros, si carecemos aun de lo necesario para dictaminar sobre nosotros mismos? “El que no tropieza con sus palabras puede tenerse por un varón perfecto.” Sin embargo —permítaseme declararlo—, yo creo que es hasta esta equivocada interpretación de la tía Lina hasta donde hay que retornar, para llegar a la raíz y poder determinar aunque no sea sino de los móviles que la arrebataron y engañaron, torciéndola hasta el casi paradójico desacierto de pensar que el ultrajante que se le había acerado la noche en que yo lo hice, era Fulán.

Entiendo que ésta, la deportivamente apellidada tía nuestra no era tía que, con todo y las circunstancias de excepción que según llevo dicho le correspondían, se hallara completamente libre de aquellas represiones de la sexualidad, condicionadas a fuerza de malicia y misterio, que nos afligían a nosotros.²³⁸

Al final de este primer fragmento de la pausa, se reanuda brevemente el relato primero, lo cual no impide identificar a este como parte de la pausa reflexiva que aquí localizamos. Al contrario, se detiene la pausa misma para después continuarla, ejemplificando

²³⁸ Ibidem., p. 387.

Y tanto enredo sólo porque de lo relativo a las servidumbres de la generación jamás se nos permitió una vista leal, o franca, ni de ninguna especie.

Ahora, después de largas consideraciones e innúmeras vicisitudes, pienso que quizá debiera habérsenos enseñado a considerar lo irremediable como irremediable, lo triste como triste, lo torpe como torpe, etc.; mas no lo imperativo universal de las especies como escandalosa y excepcional monstruosidad.

Aquellos primeros trucos y engaños con que nos hacían creer que habíamos venido al mundo adentro de una caja de cerillos, en el cesto de la ropa de la lavandera, o que nos trajo un monje o una cigüeña, se llevan fácilmente mientras no se pasa la edad que llaman de la inocencia, cuando no lo es de la ignorancia. Hasta aquí no hay problema; pero luego viene la época de los primeros atisbos, y lo primero que sabemos nos llega entre cautelas y silencios que provocan recelo y generan malicia y curiosidades insanas, tan vigilantes como encuevadas e hipócritas. Y, ¿qué conflictos no vienen a plantearse en el equilibrio de nuestra sensibilidad, cuando, así dispuesto por esta torpe táctica, llegamos al conocimiento de los antecedentes del nacer? ¿De modo que así nacemos, entonces... nuestros padres...? Y ya no digo más; que cada uno vuelva, retorne hacia el pasado y traiga a su memoria aquel momento en que en la escuela, en la casa de ciertos amiguitos, en donde haya sido, tal o cual rapaz, echándoselas de listo, o hurtada y confidencialmente fue levantando la cortina de sus ojos.²³⁹

Deténgase un momento la atención en este fragmento, puesto que es de suma importancia reconocer la enunciación de ese “ahora-presente” desde el cual quien narra está dirigiéndose y refiriéndose a un pasado que lo ha marcado y que, en ese momento, tras un extenso y complicado proceso de reconocimiento y aceptación, puede valorar y confrontar directa y claramente, liberándose de la equivoca e inhibitoria empañadura nulificante que cubre el pensamiento (la visión sociocultural de su sociedad). Se reitera en la enunciación la conciencia de un “yo” que se reconoce e identifica como parte de un “nosotros”, con y por el cual sufre y espera un cambio, tras haber, de alguna manera u otra, entendido el estado de cosas en el que vivía y cuánto daño provocaba en sí y en quienes se encontraban, y se encuentran aún insertos en dicha realidad, puesto que, aunque ha cambiado la forma de educar a los niños, estos preceptos siguen prevaleciendo en muchas familias. Sí, el entendimiento y la aceptación lo posicionan en un estado distinto; lo cual anima el acto propio de reafirmación de su conciencia como parte de ese todo, motivando e impulsando

²³⁹ Ibidem., p. 387-388.

su interés por hacer frente a los vicios que tan antinaturalmente se han impuesto, provocando una dolorosa y lacerante opresión, ocultamiento y negación de unos y otros; por hablar y dar lugar a la conformación de un espacio en el que el miedo se deshaga, donde el consuelo, el perdón y la sanación puedan ser y donde cada individuo pueda existir en franca y genuina plenitud.

Al decir “Y ya no digo más; que cada uno vuelva, retorne hacia el pasado y traiga a su memoria aquel momento [...]”, deja claro que él se sabe y conoce a aquellos que se encuentran en una cierta igualdad de circunstancias y que, lejos de echar en cara esa triste situación, conduce y alienta, con invitación breve e inevitable, a través del poder de la rememoración, a comenzar un proceso propio de confrontación, comprensión, aceptación y superación de estas acuciantes problemáticas. Pensando en el futuro y la esencia humana, lleno de fuerza y convicción, prosigue:

No, yo no puedo estar de acuerdo con el ocultismo, que sobre ser enteramente inútil, exacerba la malicia, así como tampoco con su contraria la crudeza, que provoca desvergüenza e irresponsabilidad. Yo, a su tiempo, enseñaré a mis hijos y les responderé que esta hambre no es un crimen, que es una servidumbre triste, eso es, una servidumbre triste, como todas las que se proceden de nuestra transitoria alianza con el polvo, y que quizá el único verdadero objeto de que las cosas sean así es nuestro bien, porque de otro modo, no teniendo continuamente enfrente un documento que nos obligara a recordar también frecuentemente nuestra debilidad, caeríamos en otra más lastimosa y verdadera culpa, esto es, la soberbia.

“Castigaré la secreta lujuria con manifiesta soberbia.” ¿En dónde he aprendido esto? No lo recuerdo; pero ah, qué exacta, qué precisa, qué preciosa, qué inestimable admonición. Su contraria no es: hay que vivir descaradamente nuestra lujuria, no, no es esto lo que entraña; antes: premiaré la contrición y la aflicción nacidas del reconocimiento de las flaquezas propias de la carne, con copiosos frutos de buena condición y con íntima dulzura y mansedumbre.

Si en lugar de decirnos ¡malvado!, se nos dijera: conócete y humíllate y no confíes en ti, y se nos enseñara a despreciarnos y a luchar humildemente, y si nada más se nos diera como freno la consideración de los resultados de una existencia torpe, tales como el despilfarro de la vida, esa a manera de muerte que es el agotamiento y la desecación del ser, y se nos indicara además que el que engendra un hijo se convierte en padre y no podrá sin culpa dejar de otorgar amparo a este hijo y a la mujer en quien lo engendra, etc.; si dentro, repito, de la

mayor franqueza y lejos del ocultismo y del escándalo se nos hiciera ver estos asuntos y se expusieran a la luz estos principios, se nos ahorrarían muchas angustias, muchas exacerbaciones, y se nos libraría de graves represiones, y mucha hipocresía, inhibición y soledad.

No culpéis a los pies por andariegos, ni al corazón culpéis por afanoso.²⁴⁰

Contundentemente, quien narra se pronuncia contrario a la situación ocultista y represiva de su sociedad, en franca discrepancia con la idea de seguir reproduciendo ese asfixiante y condenatorio estado de cosas, y determinado a actuar activa, responsable y firmemente en el presente y en el futuro (ese horizonte temporal cuya presencia y vecindad es siempre constante, siempre latente, siempre presente). El juicio que libera, enarbolado como promesa al decir “[...] a su tiempo, enseñare a mis hijos”, es uno en el que se ve expresada con claridad la toma de conciencia sobre lo imperativo que es el responder las dudas sobre el “hambre sexual” y el instruir sobre ella como una necesidad connatural al ser humano, ya que dicha “hambre” no es sino una pulsión originaria y funcional para nuestra existencia, pues en buena medida es por ella que la reproducción del ser humano puede ser; un impulso por el cual, debido a la realidad dual (animal-racional) del ser humano, al experimentarlo, percibirlo y concientizarlo, cada una de las personas que existe y existirá en este mundo podrá comprenderse como un ser propenso a encontrarse en un estado donde el deseo de satisfacer impulsivamente las apetencias sensitivas es lo primordial, un estado donde el egoísmo, la astucia y la sagacidad son medios clave para alcanzar la satisfacción de estas, así como fines tácitos encubiertos por los estados idóneos a alcanzar según lo dictado por lo cultural, tornándose como fundamentos del “pensar el bien”, sumamente lejano de la real inteligencia (el tan anhelado “vivir el bien”), de esa llana inteligencia que orquesta y nutre incansablemente en los individuos la demarcación y la distinción, la falsedad, la culpa, la confusión, la soledad.

Con un dejo de sencillez, autenticidad y candidez, sellado por la advertencia del recuerdo no exacto del tiempo ni el lugar de procedencia de la preciada lección, quien habla menciona la tan significativa admonición que dice “Castigaré la secreta lujuria con manifiesta soberbia”. La mención de esta se da de manera consecuente en medio de un acto dialógico-reflexivo-argumentativo en el que en plena disertación reaparece en la memoria,

²⁴⁰ Ibidem., p. 388-389.

cargada de espontaneidad, llenando de claridad lo argumentado. Sin embargo, descubriéndolo tras atender a la curiosidad generada por una cierta sensación de haber escuchado o leído en algún lado dicha admonición, ¿la Biblia tal vez?, o de querer comprobarlo, lo que se tiene aquí es una muy inteligente, ágil y profunda maniobra de resignificación literaria en la que “Castigaré la secreta soberbia con manifiesta lujuria”²⁴¹ se transforma en “Castigaré la secreta lujuria con manifiesta soberbia”. Tan sutil es la trasposición de las palabras “soberbia” y “lujuria” que, a simple oída y rememoración, se tiene la impresión de una nula o mínima modificación en el mensaje comunicado. No obstante, cuando se atiende concienzudamente a lo que cada una de ellas está comunicando como oración independiente, así como miembro de un conjunto más complejo, se cae en cuenta de que lo que se está presenciando es una modificación radical del sentido del discurso.

Al instruir a Sancha Carrillo (hija de los señores de Guadalcázar, señora convertida al cristianismo por él en Écija) sobre la importancia de ser humilde para poder conservar la joya invaluable de la castidad, pues Dios castiga a los soberbios con la humillación y la pérdida de esta, San Juan de Ávila le advierte:

Y aunque esto sea general en todos los pecados, pues por todos se enoja Dios, y por todos suele castigar, más particularmente, como dice San Agustín, «suele castigar Dios la secreta soberbia con manifiesta lujuria».²⁴²

Y de esta manera de Ávila, con su muy particular interpretación de lo dicho por Agustín de Hipona en sus *Confesiones*, da forma a esta premisa fundamental del ideario en el que se tiene como medida indispensable e innegable el afligir la carne cuando la tentación nace de la misma (caso de “mozos y de los que tienen buena salud y regalada su carne”), así como cuando la tentación viene del demonio, quien ataca con pensamientos y feas imaginaciones del alma (las cuales hacen germinar “feos sentimientos de la carne”), para poder vencer todas estas dificultades, cuyo acaecimiento ha sido permitido por Dios mismo, y demostrar la veracidad de su amor hacia el Señor y la castidad. Se suma a las medidas el evitar la “conversación familiar entre mujeres y hombres”, ya que, aun por más

²⁴¹ de Ávila, Juan, *Audi, filia*, ACI Prensa. Visto en: <https://www.aciprensa.com/sacerdocio/castidad/audifilia.htm> [29/09/2022].

²⁴² Ídem.

buenos o familiares que sean, todos se ven en riesgo de verse presos de una “falsa seguridad, que nuestra soberbia nos quisiere prometer, diciendo que pasaremos sin herida. [...]” y, tristemente, muchos

aprenden que «hombre y mujer no son sino fuego y estopa», y que el demonio trabaja por los juntar; y, juntos, soplarles con mil maneras y artes, para encenderlos aquí en fuegos de carne, y después llevarlos a los del infierno.

San Juan de Ávila le aclara a la doncella que el único varón con quién le es lícito estar a solas es con su confesor, con quien deberá remitirse solamente a comunicar su confesión, evitando toda plática que se despegue de esta. Si algún afecto existiese hacia el confesor, le insiste,

mirad mucho que, aunque el amor sea bueno por ser espiritual, puede haber exceso en ello por ser demasiado, y puede poner en peligro al que lo tiene; porque fácil cosa es el amor espiritual pasar en carnal. [...]

Y aunque de las demasiadas conversaciones ninguna cosa de éstas se siguiera, aun se debían huir; porque, con pensamientos que traen, quitan la libertad del ánima para libremente volar con el pensamiento a Dios. [...]

Y estas medidas deberán complementarse con una consagrada, constante y ferviente oración que suplique al Señor por el fortalecimiento del alma propia, con la suavidad de la suya, y de esta forma poder despreciar “los lodosos placeres” contenidos en la naturaleza carnal del hombre. Pero, si con todas esas medidas “la carne bestial no se asosegare”

debéisla tratar como a bestia, con buenos dolores, pues no entiende razones tan justas. Algunos sienten remedio con darse recios y largos pellizcos, acordándose del excesivo dolor que los clavos causaron a nuestro Señor Jesucristo; otros, con azotarse fuertemente, acordándose de cómo el Señor fue azotado; otros, con tender las manos en cruz, alzar los ojos al cielo, herirse el rostro, y con otras cosas semejantes a éstas, con que causan dolor a la carne; porque otro lenguaje en aquel tiempo ella no entiende.

Cayendo en cuenta de que dichas medidas pudieran ser tomadas con mucho rigor y dureza, considera oportuno aclarar:

[...] aunque algunas de estas cosas no se han de imitar, porque fueron hechas con particular instinto del Espíritu Santo, y no según ley ordinaria, mas debemos aprender de aquí que, en el tiempo de la guerra, en que nos va la vida del ánima, no nos hemos de estar quedos ni flojos, esperando que nos den lanzadas nuestros enemigos [...].

Ahora bien, previendo algunos detalles, se toma tiempo para reiterar la necesidad de mantener cierta reserva ante todo cuerpo, sobre todo de aquellos poseedores de hermosura y frescura por la edad, ya que un ánima muerta puede ser la que more en él.

[...] Despreciadlo de corazón con todos sus deleites, atavíos y flor, y haced cuenta que ya está en la sepultura, convertido en una poca de tierra. Y cuando algún hombre o mujer viéredes, no miréis mucho su faz ni su cuerpo; y, si lo miráredes, sea para haber asco de él; mas enderezad vuestros ojos interiores al ánima que está encerrada y escondida en el cuerpo, en las cuales no hay diferencia de hombre a mujer; y aquella ánima engrandeced, como cosa criada de Dios, cuyo valor de una sola es mayor que de todos los cuerpos criados y por criar.²⁴³

Pero una pregunta puede rondar en la mente a causa de esta amonestación, pues ¿no ha creado Dios a imagen y semejanza suya al hombre? De lo cual comenta que, en efecto, podría encontrarse hermosura en el cuerpo como en el ánima, ya que creó todas las cosas como hermosas para que “fuesen algún pequeñuelo rastro de su hermosura inefable”. No obstante, no se debe confiar y se debe recordar a toda costa que, a causa de la condición de seres caídos que hay en cada persona, la tendencia constante es pensar en la belleza del cuerpo más que en la del alma, y eso es de lo que más todos deben cuidarse. En cuanto a la satisfacción de necesidades será adecuado y benéfico atender a las cosas de la carne, para lo cual en ocasiones será propicio escuchar la voz de la mujer como Abraham hizo con Sara (“quien ya era muy vieja, de edad avanzada y su carne tan enflaquecida y mortificada que no tenía las superfluidades de otras mujeres de menos edad²⁴⁴”), cuidando el hombre, recordando la terrible maldición que cayó en la humanidad por escuchar Adán a Eva, que la mujer sirva y escuche a su voz.

Habiéndose aclarado lo anterior, prosigue con la admonición instruyendo en cuanto que algunos, por natural complexión, tienen paz y limpieza en el ánima, y muchos otros, por elección y merced de Dios. En ambos casos, aunque con mayor intensidad los segundos, resulta indispensable la incansable y humilde búsqueda de fortaleza y templanza divina, no sea que, por la soberbia, producida por el saberse hermoso y hábil, se niegue la eterna necesidad del poder del creador en la vida propia y la perdición de las almas sea el

²⁴³ Ídem.

²⁴⁴ Ídem.

inevitable fin. Por eso es que, a la limpieza de toda vanidad en el corazón, debe añadirse “mirar y remirar” pues, le dice de Ávila a Sancha, podría ser causa de que quien le mirase se le apartara, aun mínimamente, el corazón de Dios.

Pues, si la hermosura no ayuda, antes desayuda a guardar la limpieza de la propia ánima, ¿qué pensáis que hace en las ánimas de quien la mira? ¡Oh, cuán buena cosa sería no tener ellos ojos para mirar, ni ellas pies para andar, ni manos para se hermosear, ni gana para ver ni ser vistas; pues de lo uno y de lo otro suele muchas veces salir el determinado deseo de mala codicia, y darse tantas puñadas mortales en sus ánimas, ¡cuántos malos deseos determinados tuvieron! [...] Ídolo es la mujer vana y hermosa, que quiere contrahacer a Dios verdadero; pintándose como Dios no la pintó, y queriendo que los corazones de los hombres malamente se ocupen en ella; y haciendo para ello todo lo que puede, y deseando lo que no puede. Los nombres muy mentados de éstas, destruirlos ha Dios, para que sepan que no aprovecha ser mentadas en las bocas de los hombres, si están raídas del libro de Dios.²⁴⁵

En fin, si la real intención es actuar con toda pureza y santidad, más en el caso de Sancha que se ha consagrado a ser esposa de Dios, debe huirse y temerse buscar parecer bien a los hombres, “porque no puede ser peor locura que desear lo que es peligro suyo y ajeno²⁴⁶”. Lo que deberá ser principio de vida es buscar la humildad y la consagración a la castidad que da la pureza necesaria para poder ser digno de un eterno lazo y cohabitamiento con el creador. De esta manera, se condesa el mensaje que motiva la admonición de la cual se decanta aquella a la que el narrador parece referirse. Sin embargo, como ya se hizo evidente, el sentido en ambos casos es uno muy contrario, puesto que mientras que para San Juan de Ávila es la soberbia y el orgullo del hombre lo que causa el diabólico y pernicioso estado de lujuria (en el que la gracia divina no puede ser concedida) y la pérdida de la castidad (consecuencia propia así como aflicción permitida por Dios para aleccionar), por lo que hay que evitar, negar, reprimir y silenciar todo rasgo y elemento de hombre natural que conduzca a aquello que alimente el estado lujurioso y, por ende, soberbio; para quien dirige el relato, por el contrario, lo que germina y aviva la manifiesta soberbia es un tristísimo estado de secreta lujuria, provocada por un asfixiante rehuir, negar, reprimir y acallar la esencia impulsiva humana que, por este estado de cosas, termina convirtiéndose en una desbordante y más nociva pulsión humana.

²⁴⁵ Ídem.

²⁴⁶ Ídem.

El giro discursivo es uno intenso y sumamente revolucionario, pues, al tomar tan respetado e imponente precepto dogmático-religioso como base, lo que se está buscando es rearticular toda una visión de la naturaleza humana, de la existencia, del mundo y del universo mismo; intercambiar, comunicar y reconfigurar, en quienes con este sistema han sido educados, un pensamiento en el que en lugar de mirar la natural sexualidad como una aberrante y diabólica carga a la cual hay que acallar, rechazar, negar y desarraigar, se vea a esta, precisamente, como natural, común, necesaria y, sí, ¿por qué no decirlo?, benéfica e indispensable en la vida de todos y cada uno de los seres humanos. Con suma agilidad, cobija con la fuerza del poderoso, acuciante y fatídico argumento de autoridad del santo, y de todo el sistema religioso-ideológico al que este representa, el nuevo y trastocado discurso, lo cual, provoca que se torne asimilable y aceptable esta visión y mensaje tan dispares a los impuestos, que se vuelva posible la confrontación y superación de un estado de cosas en el que lejos de verdaderamente ayudar al ser humano a conocer y reconocer su esencia, su naturaleza y su posibilidad de ser, lo coarta, lo deforma, lo denigra y lo orilla al autodesprecio, a la autonegación y, por ende, a la autodestrucción.

El temor que infunde la nueva aseveración responde, obviamente, a su implantación en el precepto original, cuyo modo argumentativo tenía como fin esa intencionalidad; sin embargo, mantenerlo, como puede inferirse por lo posteriormente expuesto, resulta indispensable para lograr, a través de la experiencia estética, un efecto que pueda transmitir y hacer perceptible que lo verdaderamente terrible es vivir escondiéndose y fingiendo día con día ser algo que no se es, obligarse a usar una careta y representar una farsa en la que el más aclamado papel es el de aquellos que, por su astucia, se presentan como ejemplos de comportamiento, como promesas de triunfo y de genialidad, siendo que en ellos mismos prolifera aún con más intensidad, por esa misma astucia, lo que se pretende rechazar y erradicar; es ignorar y temer la naturaleza dual del ser humano, es vivir en soledad, hostigando, intimidando, juzgando, condenando y castigando al otro, y así mismo, por algo que es consubstancial y, por ende, que no se puede ni se debe eliminar; es creer que la denigración y la anulación del otro y de sí, aun siendo inconsciente, es el estado óptimo para ser en plenitud. El nuevo discurso transforma el pavor en serenidad, en franqueza y seguridad, porta consigo la posibilidad de mirar más certeramente lo real del ser humano y su condición dual, de poder concebir de otra manera las cosas, de actuar con menos culpa,

con más naturalidad; con más conciencia, paciencia, empatía, solidaridad y responsabilidad; y, sobre todo, con muchísima más libertad. Magistralmente, se transforma toda la intencionalidad acuciante y lacerante en una reconfortante y curativa.

Para concretar la idea que rige el presente movimiento narrativo, la pausa se torna, manteniendo como base su carácter reflexivo, en analéptica-descriptiva, de tal forma que continúa narrando:

Por ahí andaba la tía Lina, por ahí andaba alzada, arisca, cerrada, escurridiza, cuidando de que no la examinaran muy de largo, temiendo, no comprendía bien qué, algo así como que fueran a leerle algo que en manera alguna le era dable precisar, en los ojos.

Con esto, a mi entender, tenían que ver también otras manías sintomáticas de la característica malicia inconfesada, ciertos actos que en el fondo no venían a ser sino resultado de una censura reprimida e inconsciente.

Cada vez que mis tías, mis tías por la rama materna, justo es esclarecerlo, sospechaban que alguno de los chicos había sido autor de determinada travesura, se las echaban en cierto modo de adivinas. Colocaban al chico, no frente por frente; le miraban la frente y le decían: “Si lo has hecho, aunque no lo confíes, va a aparecer escrito en tu frente”. Y el pequeño, creyendo que efectivamente tenía letras dibujadas, se daba por descubierto y confesaba. Pero después, más tarde o más temprano, acababa por adquirir el hábito de hacerse un maestro en el arte de conservar la frente impenetrable.

“¿Quién quebró la sopera?” Debe haber sido Chonita; quién sabe qué cosas como letras le estoy viendo bajo los cabellos. Y es que casi siempre, antes de proceder así, averiguaban de antemano la verdad; entonces se hacían disimuladas, hablaban como si no supieran cosas con anterioridad y daban el gatazo de no poder ser engañadas.

Recuerdo que en una ocasión, mientras se rezaba el rosario, que era para nosotros acto de soberano aburrimiento, Porfirio se distrajo y dejó de contestar. “Eh, Porfirio, ¿por qué no contestas?” Y a Porfirio se le ocurrió hacerse el dormido. Nunca lo hiciera el pobre. Ya no se le dijo más, se continuó por los demás el rezo, y el tal Porfirio, por llevar a delante su ficción, siguió sin contestar durante todo el rato que duró el rosario. Pero éste se acabó y la solterona, que en honor de la verdad, era la peor de todas, y la más taimada y rencorosa, vino a donde el callado estaba, y acercándole la vela de cera y parafina que siempre para el rezo se encendía, dijo: “Si no está dormido, ni tampoco se ha muerto, tiene que tragar saliva”.

Se le había puesto tan cerca, que pienso que Porfirio le sentía el aire de la respiración. No pudo más Porfirio, se le paró el resuello, se le abrieron las fuentes de la saliva, se puso rojo rojo, y trago un trago tal, sino hasta ser oído pudo.

La vida entre estas cosas, entre gentes que hacen estas cosas, desarregla el espíritu. Y Juana Andrea como recién caída entre esto, aunque ya había adquirido la noción de que tenía que cuidarse, todavía no se adiestraba cabalmente en el arte de la simulación. En circunstancias normales habría caído víctima de un exceso de cautelosidad. Menos mal que para entonces atravesábamos un tiempo revuelto, en el que cada cual mantenía pendiente su atención de los riesgos y recesos que corrían o sufrían sus asuntos, y en que aun el simple vaivén de que “ya vienen éstos”, “ya se fueron aquellos”, sostenía distraído el interés y la atención distante de escudriñar al prójimo.²⁴⁷

Los recuerdos de dichas vivencias (cuya naturaleza, pese a tener en sí la carga de la ficcionalidad por el hecho, tan sólo, de ser hechos conformadores de una obra literaria ficcional, tiene una referencialidad fundamentada en las experiencias vividas por el autor de la obra, lo cual se ha abordado ya en otra parte de este trabajo) y del ya tan referido precepto, vienen a dar constancia de la realidad vivida en ese tipo de sociedad. Tras ser partícipes de tan contundentes e impresionantes eventos cotidianos, cuya recurrencia y familiaridad era normal y frecuente, por si quedaban dudas y escepticismo ante tan impresionante realidad vital, queda claro que todas aquellas ideas religiosas, tan bien desarrolladas por San Juan de Ávila, eran una realidad, un modelo de vida incuestionable, absorbente y condenatorio del cual ninguno podía escapar. Entonces, sin miedo a errar, puede vislumbrarse que lo que el discurso narrativo entero pretende emitir es un juicio contundente en el que se busca manifestar que esta situación es la que verdaderamente requiere atención, la que ha determinado, la que determina y la que determinará la vida de tantos y tantos, sus dificultades, sus males y daños, su soledad e incapacidad de comunicación y comprensión, su incapacidad de vivir en un mejor estado de cosas, en una mayor armonía, en una mejor condición. La Revolución en esta historia juega el importantísimo papel del tiempo en el “que cada cual mantenía pendiente su atención de los riesgos y recesos que corrían o sufrían sus asuntos, [...]”²⁴⁸, y gracias al cual podría darse el

²⁴⁷ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández*, FCE, México, 2007, p. 389-390.

²⁴⁸ Ibidem., p. 390.

quiebre y el salto a un estado de entendimiento del yo, de su condición dual e individual, así como de su condición como parte de un todo por el que debe también velar.

Ahora bien, en aras de continuar con la realización del análisis, se detendrá aquí la mención de tan importante idea. Sin embargo, y como se comprobará a continuación, habrá que no perderla de vista, ya que en ellas se concentra el fundamento de todo el discurso narrativo, la fuerza que dirige el impacto general de cada uno de los recursos narrativos ya analizados y por analizar. Por tanto, dese espacio a lo correspondiente a la pausa identificada, en este trabajo, como “**descriptiva**”.

Las **pausas descriptivas**, como se mencionó con anterioridad, serán todas aquellas que tengan como principal función describir detalladamente lugares, personas, situaciones, emociones, etc. En este tipo de pausa, como en los otros tres tipos ya tratados, podremos encontrar rasgos reflexivos, analépticos y digresivos definiendo en cierta medida la esencia del movimiento narrativo, pero no como principales, sino como secundarios, ya que lo que parecerá buscarse a través de ellas, es que a todo aquel que participe del relato pueda generársele y transmitírsele imágenes claras, vívidas y sensibles que permanezcan, que se arraiguen y que comuniquen efectivamente lo significativo de ciertas vivencias y de las experiencias y pensamientos que de ellas han germinado.

La primera a mencionar, es aquella que se da justo cuando, tras mucho devaneo mental, Catito se ha decidido a escabullirse por debajo de las camas hasta arribar dónde la tía Lina.

Conmigo, junto a mí, en el mismo lecho que yo, dormía mi padre. Hombre de rectitud, de luz, como yo llamo al que no se desvía. De ingenuidad compacta, sellada, anterior y posterior a la malicia y al triste experimento que es entrar a este mundo y ejercitar la vida. Triste porque, ¿quién, si nos ha contemplado un poco a fondo, no lo es? De ordinario velaba por la noche, hasta muy noche. Y hasta cuando dormía, se veía que en su frente penetraba una espina, y que su corazón estaba lleno de pensamientos.

Así estaría él aquella noche, digo yo, porque así estuvo siempre.

Ahora duerme en otro lecho. No duerme junto a mí; suele dar sus vueltecitas y quedarse un instante entre nosotros. Si no, pienso yo, ¿quién me daría estos golpes?, ¿quién?, ¿estos que siento, y que me dan rocío, y agua nueva que enderezan mis ramas, cuando me voy doblando?

Y ahora duerme en otra cámara, y en otra casa, y en otra tierra, en rigor no distante; y si pudieran arreglarse de nuevo las cosas, todas estas cosas que se han desarreglado, y todo volviera a acomodarse como antes, sería para mí un contento muy caro ofrecerle un espacio aquí en mi casa, y en mi alcoba y mi lecho; pero entonces, en aquella hora tuerta, lo reputaba estorbo.²⁴⁹

Aunque la pausa es breve, la imagen que logra formarse del padre de Catito es una sumamente sensible y significativa (aunque de forma distinta, se puede apreciar que, como su esposa, este no era como la mayoría de la gente, que presionaba para vivir fingiendo y mintiendo, era poseedor de una sabiduría que lo llevaba a comportarse, pensar y ser de forma distinta en muchos aspectos de la vida). El problema era que el entorno represor era el dominante. Pese a que la descripción no se refiere como tal a aspectos físicos que den cuenta de su fisionomía, sino más bien a rasgos de su temperamento, de su carácter, de sus actos comunes, de la impresión que su semblante y reacciones demostraban, de la influencia y significación que ejercía en los demás. La imagen que proyecta es la de un hombre poseedor de una gran sabiduría, rectitud y honorabilidad, cargada de una honda y penetrante fuerza y sensibilidad. Dicha sensibilidad se intensifica y se torna aún más perceptible cuando el carácter reflexivo sale a flote y marca la distancia entre el presente desde el cual se produce la narración y el tiempo en el que los hechos contados se dieron, cuando menciona cómo lo siente en los momentos en que su consejo o amonestación serían necesarios, cómo el recuerdo de lo que fue y de lo que le enseñó son signos que lo hacen presente, hace plausible la sensación de ausencia y de la carencia que con el paso inevitable del tiempo se ha dado, se ha quedado y aferrado, así como de esa añoranza nostálgica que sólo puede ser percibida después de haber visto un buen número de días ir y venir junto con un sinfín de principios y finales que, una vez concluidos, no volverán.

Habría que no perder de vista el hecho de que es, precisamente, la conciencia del inevitable paso del tiempo, y de la influencia que los actos y sus consecuencias (decididos o no decididos, conscientes o inconscientes) tienen en el presente y futuro de una persona, es lo que mueve en buena medida el discurso narrativo que en este trabajo se analiza.

Mientras relata el momento en que se encontraba meditando en cómo le haría para superar los obstáculos (todos los lechos ocupados por la noche) para llegar donde se

²⁴⁹ Ibidem., p. 307-308.

encontraba la tía Lina, es que se da la pausa dedicada a la descripción de la tía Gila. Dice de esta, en contraposición a los sentimientos que su abuela le inspiraba:

[...] A ésta no le temía: pero a la tía Gila sí, y mucho, y con terror casi supersticioso, porque ella era una de esas gentes medio pálidas y hundidas que poseen el privilegio de impresionarlo a uno de un modo muy singular, y provocaba ideas que como se referían y conectaban con cosas de materia distinta de las de este mundo. A todos nos constaba que tenía el don de presentir, o como ella decía, de recibir corazonadas. Con esto quería significar, avisos del corazón. Estos avisos los recibía de dos modos: por medio de afirmaciones categóricas, durante la vigilia, o por medio de visiones, en tanto que dormía.²⁵⁰

A continuación, se toma tiempo para relatar algunos eventos que ejemplifican adecuadamente cada uno de los dos modos (del primer tipo, relato de la predicción de la llegada de Vicentita, muchas veces comprobado; de la segunda modalidad, sueño donde veía que el canario se había escapado de la jaula, evento comprobado). Después de esto, ofrece una descripción comparativa de la tía Gila en relación con su padre:

[...] Aunque era hermana de mi padre, ofrecía con respecto a él un contraste en extremo acusado; todo cuanto en él, su rara inteligencia había producido el efecto de acrisolar su natural ingenuidad, en ella su asimismo nada usual inteligencia, se había aplicado, casi exclusivamente a tornarla taimada y suspicaz. A mí no me hacen tonta, y otras expresiones por el estilo, eran característicamente suyas. Ella era de ordinario, la primera en descubrir una falta, en sorprender los móviles ocultos, y en sospechar las determinaciones que inducían a este o aquel, a proceder de este modo o del otro.²⁵¹

Recalca el hecho de que era un verdadero terror y angustia para todos, pues “con dos o tres palabras” soltadas al aire inesperadamente, hacía saber exclusivamente a quien quería que había “penetrado en sus mecánicas secretas”. Y no sólo eso, en otras tantas ocasiones,

[...], sin siquiera haber quitado los ojos de sobre la costura o labor que estuviera haciendo, había llamado con el mayor sosiego a cualquiera de nosotros, para recomendarle, con absoluta paz que salieran de donde estaba él y los otros, y se fueran a jugar al patio, y si el llamado hacía objeciones, ella lo amenazaba, por ejemplo, con pedirle las manos para olérselas, y el chico, todo espantado, no objetaba ya nada, y se encendía, e iba a comunicar a sus compañeros de andanzas con Jesús por los rincones, que su tía se había dado cuenta, y

²⁵⁰ Ibidem., p. 309-310.

²⁵¹ Ibidem., p. 310.

en seguida desfilaban dos, o tres, o cuatro, todos avergonzados, sin osar volver el rostro a donde estaba nuestra maga tía, con rumbo al patio, en donde no había rincones, ni escondrijos, ni campo, ni oportunidad para juegos ocultos.²⁵²

Al encontrarse en un punto posterior del relato con aquella pausa, ya mencionada, en donde se narra cómo su tía la “soltera”, por parte de su madre, alecciona a Porfirio, se reafirma y se evidencia de forma contundente que el estado de represión era uno generalizado e implacable en el que, fuera la rama familiar que fuera, la condición social que fuera, todos, sin excepción alguna, se verían absorbidos y forzados a ser en función de esa realidad. Lo que queda claro es que, aunque unos cuantos parecen representar el papel de victimarios, todos son víctimas de esa tan brutal e inhumana existencia.

Páginas más adelante, habiéndose relatado cómo tras haber salido huyendo del dormitorio de la tía Lina, lleno de temor y vergüenza por la posibilidad, si es que ella lo había reconocido, de verse descubierto como realmente era ante todos, es que se presenta otra pausa descriptiva, con una fuerte carga reflexiva, en la que el proceso de consolación, su proceso de consolación, es descrito y explicado, a través del símil tendiente a la alegoría, como el paso de la noche al alba de un nuevo día. Y se dice a sí mismo, y a quienes participan de su relato:

Hoy digo yo entre mí: dentro del mundo, por mis yerros aleve, de mi sensibilidad, quizá no todo es falso —oh, cuánto lo deseo—, no todo soy traición. Quizá haya algo vivo. El levantamiento ingravido y sin peso de aquel alba, se asimiló en tal forma y con tal equilibrio coincidió, detalle por detalle, con el proceso de mi consolación, que yo no pude entonces, ni después tampoco he podido nunca, distinguirlos, y consolación y amanecer son, desde entonces, para mí, palabras cabalmente sinónimas. La turbación es como noche, el rocío como llanto, y el consuelo que sucede a las lágrimas vertidas, como candor, limpieza, blancura, que parece por virtud lavandera del rocío.

Y escrutando conmigo, lucubrando, y así como estudiante de alivios, buscador de remedios a mis penas, especulando a tientas sobre mí y sin más instrumentos que esperanzas, paciencias y un fierrito, entiendo haber tocado al fin un caminito.

Todo dolor procede de una culpa, de un error, de un extravío, de una ignorancia; pero entiéndase bien, todo dolor, sin excepción ninguna. Se pueden ocurrir mil excepciones: esto, lo otro, aquello; mucho hay que parece salirse de esta regla. Nada importa, los años me han

²⁵² Ídem.

hablado claramente, y la voz de los años es la voz de Dios: todo dolor, sin excepción ninguna.

A veces por el día, por la tarde, por la noche, o a la hora de esos tránsitos por donde uno pasa al otro, que llamamos crepúsculos, cuando menos se piensa, empieza a cargárenos una grave, o mediana, o pequeña dolencia. Lo que primero y con mayor frecuencia se le ocurre sentenciar a nuestro juicio, es que somos como víctimas inocentes de la fatalidad, o que nuestra aflicción procede de esto o de lo otro; mas casi nunca imaginamos que de un acto extraviado o de omisión o culpa de nosotros mismos; pero si somos capaces de someternos a un examen más vivo, más a fondo, más sincero, si logramos no dar vuelta ante el temor que es natural que cause la verdad, y no nos detenemos donde comienza la de nosotros, siempre, siempre acabaremos por conocer que el punto ulcerado que nos da la dolencia se halla en nosotros mismos, no fuera de nosotros.

A la acción en que consiste la advertencia de esta úlcera, sucederá de inmediato un sentimiento de conmiseración, el cual será tanto más profundo cuanto con mayor realidad nos contemplemos, y tanto más eficaz, cuanto con más profundidad. Y ante este conocimiento, ante esta contemplación, el sufrimiento seco, duro, impío, se humedecerá, se ablandará, se hará misericorde y, redimiéndose por los ojos, nos procura tal alivio que, si una sola vez lo comprobamos, ya en adelante nunca dejaremos de acudir a este remedio.

Un dormir hondo y plácido, como de justo sin mancha, con manos aún más blandas que la temperatura de las entrañas del capullo de una planta a la sombra, descolgó las cortinas y curó los capullos de mis párpados, y quedé como un muerto reciente que reposa en el seno del Señor.²⁵³

Al finalizar la pausa, queda claro que lo que se está describiendo es un complejo conjunto de fenómenos propios del fuero interno y sensible que se interrelacionan constante e interminablemente. Estos fenómenos resultan comunes en todos los seres humanos, toda persona puede actuar de formas que podrían llegar a percibirse como erradas y dañinas, cargando, por mínima que sea, con alguna intranquilidad o con algún pesar producto de saberse realizadoras de tales acciones; por lo que, como le ocurre a Catito, toda persona experimentará de constantes procesos de asimilación y liberación del malestar que causan estas situaciones. Y, al igual que al protagonista de esta historia, en el llanto del devaneo producido por el sufrimiento de la conciencia que trae consigo la contemplación y

²⁵³ Ibidem., p. 326-327.

comprensión profunda, el sueño arribará y consolará el alma con lo hondo y plácido del dormir.

Entonces, puede afirmarse, esta no es una simple estrategia discursiva que busque solamente acentuar el carácter estético del relato, sino que es, precisamente, un movimiento discursivo en el que se logra contener y comunicar el profundo y complejo trasfondo de los actos de Catito y de la realidad que los alimenta y, en gran medida, los determina; es un movimiento en el que la autoevaluación rige el sentido del mensaje y abre el paso a un proceso que si bien es de autorreprensión, es también de autocomprensión, de autosanación y de autorreconstrucción. Con suma agilidad, acciona el mismo proceso en todo aquel que se entrega a su voz, y procede, logrando una sólida, fluida, bien encarrilada y sutil transición, a continuar con el relato.

Remóntese hora a ese momento en el que, saliendo del comedor, después del incidente del lápiz, Catito se descubre a sí mismo “acechando a la tía Lina, por ver si sorprendía algo de su intimidad”²⁵⁴. Describe las actividades cotidianas de limpieza en las que todos se ocupaban a esa hora del día, y de las cuales Juana Andrea no estaba participando. En este caso, el narrador invita a permanecer en ese mismo espacio y enfocar la mirada en aspectos cotidianos, sencillos, que conformaban ese tan particular entorno. Dichos aspectos comienzan a tomar forma cuando narra

En efecto, en casas como la de mi abuela, en donde en todas partes se ven las dentelladas que la pobreza ha ido tirando silenciosa, en donde no hay un ajuar completo, una cortina sin remiendos, una alfombra sin agujeros, un candil al cual no falten algunos prismas, un marco sin desdorsos; mediante un mecanismo en que obran paradójicamente las vanidades y las resignaciones, se acaba casi siempre, de una parte, por guardar en la sala lo mejor que ahora resta, y de otra, por cerrarla. Así, dentro de lo posible, queda a salvo el decoro, y las visitas, todas estas personas y grupos de personas que ahora ya no viven, se irán, no conociendo que aquí hay sillas sin patas, mesas flojas, tibores remendados, catres rechinadores y espejos oxidados.

De este modo, la sala de la casa de mi abuela, no obstante haber llegado a ser prácticamente superflua, era tenida en cuenta y atendida con singular esmero, tanto que por no gastar, mejor dicho, por ver de prolongar la duración de sus enseres, solamente era limpiada una vez o dos veces por semana. Y de esta tarea se ocupaba siempre mi tía la soltera, en persona,

²⁵⁴ Ibidem., p. 336.

y con sus propias manos de modo que hecha su excepción y la de mi abuela, nadie podía entrar allí sin causar la impresión de estarse saliendo del huacal. Y así, quizá creyendo poder pasar inadvertida, la tía Lina había compuesto allí su provisional y elemental *boudoir*.

Razones que, si llega a presentarse la ocasión, iré haciendo saber, me tienen persuadido de que la tía Lina escogió aquel lugar, no irreflexivamente o por azar, mas persiguiendo un fin, con cauteloso ánimo y con propósito consciente y bien determinado.²⁵⁵

Y en esta breve descripción de la sala de la abuela de Catito, se condensa el sentido general que impera y define las vidas de quienes habitan en esas circunstancias: un constante navegar entre la miseria, luchando, incansablemente, por formarse y preservar una fachada impecable, resplandeciente y digna, en la que el decoro quede a salvo de la demolición y el derrumbe que el implacable decir de los demás puede ocasionar. La sencilla narración, recuerdo revitalizado por el narrador, parecerá no sólo reavivar la imagen particular de la sala de su abuela, sino una imagen común que se reproduce en los recuerdos de muchas personas más, no con los mismísimos muebles, colores y ubicaciones, pero en esencia iguales en pretensiones y disposición de uso y significación. La sala de la abuela, recinto inmaculado y consagrado a la banalidad, por su carácter de cosa “sagrada”, cuyo cuidado puede quedar a cargo solo de aquellas personas dignas, ya sea por los años de experiencia, por el sentido de cuidado y responsabilidad bien seguido o por el intenso sentimiento de respeto y deseo de preservación de la buena presencia, sería el lugar idóneo para que la tía Lina pudiera, por la ausencia habitual de personas en este espacio, dedicarse a la contemplación de sí misma, a la inmersión de sí en cavilaciones y sensaciones no experimentadas antes y que, inconscientemente, percibe ya como inaceptables, como reprensibles y prontas a ser reprimidas.

Irónica se presenta la vida cuando se atiende a lo contradictorio de las cosas. La tía Lina se introduce en la sala, infringiendo el orden, respondiendo, como más adelante se relata, a las sensaciones más naturales, genuinas e inocentes que alguien puede tener al experimentar atracción por otra persona, intentando peinarse y vestirse de otro modo, procurando dar un aspecto distinto, más llamativo, más agradable; lo cual, segunda y más grande transgresión, es un actuar indigno ante el pretendido modelo de “dignidad”, “sencillez” y “pureza” a seguir, y el cual sería, de no ser por el estado de conflicto civil en

²⁵⁵ Ibidem., p. 336-337.

el que estaban, implacablemente censurado con la vida transcurriendo en la “normalidad”. La aterradora y despreciable “vanidad-banalidad” emergiendo en ella, encontraría el recinto preciso para arroparse y florecer en esa venerada sala, dedicada a la consagración y contemplación de una superficial, simulada y vacía figura que diera constancia de la “integridad” y “bienestar” de esa casa, de esa familia, de esas personas. Y entonces, se podría llegar a pensar, la virginal Juana Andrea no estaría yendo por camino errado, sino al contrario, estaría llevando tributo digno, siendo ella misma, la ofrenda que el ritual requiere. No obstante, como en toda buena sociedad donde la doble moral impera, se tendrá erigido, como principal, el altar a los “falsos dioses”, bajo el techo del templo dedicado al “más grande ser” y nombrándolo como si fuese para él.

Ahora bien, tras detenerse un poco en necesarias reflexiones, se tendrá que reiterar que, aunque breve, esta pausa cumple su función descriptiva no sólo al dar cuenta y detalle de aspectos objetuales y espaciales, sino que, a la par de ellos y por medio de ellos, se realiza una profunda y muy sensible descripción del modo de vivir, de pensar e idealizar, de la razón y motivación vital, de los miembros de la sociedad a la cual se está refiriendo. Al término de la pausa, quien relata hace hincapié en lo particular del comportamiento de la tía Lina, lo cual no es en vano, pues, como se ha visto ya en el análisis de otras pausas y, siguiendo el orden de la narración, como más adelante el relato mismo deja ver, aunque esta no puede escapar del todo a la influencia del entorno en el cual, bien que mal, ya se encuentra inserta, ella sigue siendo una particularidad-excepción, a causa de su proveniencia de un modo de vivir distinto y de su tan peculiar experiencia de vida.

Siguiendo el hilo anterior, referente a la atención enfocada en la descripción de comportamientos y personalidades particulares, se encuentra otra pequeña pausa en la que, tras Catito haber espiado a la tía Lina en la sala, siendo descubierto por ella y comprobando que era a Fulán a quien creía el agresor de la noche anterior, y haber ido este a buscar a Fulán al “cuarto de las cosas viejas” en la azotea, el relato vuelve a detenerse para reparar en quién era Fulán, qué hacía y, de alguna manera, cómo era que se le percibía. Dice de él:

[...] Verdaderamente, Fulán sabía de todo. En rigor, era un sin oficio, un medio vago, trabajaba sólo en ocasiones; aquí enmendaba una descompostura de la instalación eléctrica, allá lo llamaban a que reajustara una mesa, más allá le encomendaban el arreglo de un despertador, en otra parte aderezaba una piñata, y no faltaba donde una señora le rogaba que

llevarse unos paquetes al expés. Carecía de taller y poseía muy insuficiente herramienta. Sólo algunas limas viejas, una garlopa, varios martillos, ciertas pinzas, un cacho de serrote, un berbiquí y algunos cuchillitos diferentes, pero él se acomodaba. Él propio hacía sus trajes, le quedaban muy raros; pero siempre era un mérito. Una vez se puso a tejer una corbata y no le quedo tan mal. Así, él vivía y se sostenía en un nivel intermedio entre la clase media y la de los sirvientes. Y como no tenía ambición era uno de esos que cantan mucho. Así hay que ser; sino que ahora la lucha es más difícil. Cada uno lo quiere todo para sí. No importa que no quede nada a los demás. No creo que ahora pueda nadie vivir por tal manera, y sobre ello, cantar.²⁵⁶

Queda claro que Fulán, al igual que la tía Lina y que el mismísimo Catito, es una clara excepcionalidad, ya sea por su ingenio, por su falta de oficio único y estable, por su desapego a las cosas materiales, por su candidez y alegría en medio de una vida cargada de una innegable pobreza. Y, tan ágil y contundentemente, el movimiento narrativo cierra con un acentuado carácter reflexivo, en el que quien relata, desde el presente en el que está emitiendo el mensaje, describe, por medio del contraste, una realidad social que ha cambiado, a su juicio, a un estado de malestar mayor.

Avanzado, un poco más, el relato, justo en pleno desarrollo de una de las analepsis, se contempla a la pequeña Juana Andrea luego de perder a su madre, una nueva pausa se abre espacio.

Suele suceder así: que nos dormimos y soñamos cosas y acontecimientos con duración de un año y, sin embargo, en el reloj la manecilla ha avanzado tan sólo dos minutos. Por esta razón no ha sido posible describir estos pensamientos de Andrea con la rapidez necesaria para que el lector no se desvinculase y ahora le parezcan extrañas las palabras: “No, que no me hubiera muerto yo; mejor que se hubiera muerto mi padre”. Pero para la niña ausente de este tiempo que digo —el físico o de la mecánica física— no se entrometieron, ni el tiempo en que discurrieron basto para distraerla, así como a nosotros nos han, acaso, alejado y distraído. De manera que entre la primera vez que lo dijo y ahora que lo estaba repitiendo, no hubo parche, ni puente, ni desvío, ni laguna, y lo repitió sin darse cuenta [...].²⁵⁷

La pausa servirá para hacer palpable la fragilidad, variabilidad y relatividad del transcurrir del tiempo y de la percepción que tenemos de él, de cómo el ir andando y sintiendo en el vivir determina la experimentación de la duración de las cosas y, por ende,

²⁵⁶ Ibidem., p. 342-343.

²⁵⁷ Ibidem., p. 357.

del tiempo mismo. Servirá, también, para hacer constar que los diversos saltos y detenimientos en el relato no son prueba de malas intenciones o de torpezas, sino licencias necesarias para poder hacer perceptibles, lo mejor posible, el estado de cosas que se están contando. Servirá, en fin, para hacer tangible el sensible y complejo proceso emocional experimentado por Juana Andrea, para que la reflexión del uno en el otro pueda ser, y la comprensión y la sensibilización, al encontrar esa esencia humana común que conduce a todo ser humano, de una u otra forma, a experimentar un proceso similar en algún punto de la vida, se fortalezca, florezca y se consolide una visión más profunda y afable del sí, del otro, del ellos convertido en nosotros.

El discurso narrativo continúa su marcha con las meditaciones de la pequeña niña debatiéndose en el desear que alguien más hubiese muerto en lugar de su madre. La conclusión: “[...], que mejor se hubiera...muerto, roto, sí, eso era, sí, mejor roto una taza.”²⁵⁸, liberó al sueño, regado de pequeñas lágrimas que escurrían de sus ojos cerrados por la somnolencia, y así la noche vino, pasó y pidió, en el momento justo, el relevo a un nuevo amanecer. El relato se estaciona de nuevo y la voz del narrador torna a solicitar un momento para describir, en medio de un genuino sentido reflexivo, que

Sucesos como éste, debo decir, de esta índole y de esta sobrehumana magnitud, huelgan comentarios, ya se sabe, doblegan a cualquiera, sin que sea dable oponer excepciones de persona, de modo o de circunstancia; pero yo estimo que deben representar distintas cosas, y trascender con diferentes consecuencias para el que lo sufre en la ciudad, que para aquel a quien lastiman en el campo, máxime cuando en un lugar aislado, de muy pequeño pueblo y en el seno de una familia reducida.

Porque desde luego las formas que toma y la disposición en que se pone el alma del ser cuya existencia ha transcurrido en simpleza y soledad, son de realidad menos compuesta, más firme y más profunda que las del que tiene la costumbre de sentirse muy vinculado, acompañado y rodeado de gente. En este último caso las solicitudes continuas, las escenas variadas, las figuras diversas, la frecuencia de los acontecimientos, la movilidad, en suma, en cierto modo suplen y tienden a llenar esos vacíos que cada muerte va cavando en el alma.

Pero allá en la Loma del Macho, en el minúsculo ranchito, en la fracción de la hacienda de Los Sauces que lleva este nombre, y que es cabalmente el punto en que nació y en donde

²⁵⁸ Ibidem., p.359.

había vivido hasta entonces Juana Andrea, la vida es monótona, anchurosa, solitaria. No llegará tal vez ni a ocho el número de las casucas habitadas, ni el de los jacales que de ordinario humean, esparcidos en un manto de terreno de dos o tres kilómetros cuadrados, al de doce.²⁵⁹

Sin duda alguna, se acepta, todos podrían comprender de algún modo la apabullante y desoladora sensación que deja la muerte y la ausencia, con motivo de esta, de alguien cercano. Y eso se vuelve un punto común a todos y cada uno de los seres humanos; no obstante, y pese a que esto es un hecho innegable, su reflexión sacará a flote, de esa comunión general, el carácter heterogéneo de las particularidades inagotables que conforman también lo real de la existencia humana. Con ese “yo estimo que”, el narrador marca la enunciación como suya, la consideración reflexiva como un acto propio y consciente, del cual no se pretende negar la subjetividad que conlleva nombrarla como tal, aunque esto podría relegarla a una simple percepción subjetiva de las cosas, sino del cual se apoya para realzar la naturalidad con que se dan y son las diferencias y singularidades, la cotidianidad con que se presentan en las vidas de las personas y el cómo, de igual manera que él, cualquiera pudo reconocerlo y hacer una relatoría de ello. Si se encuentra tan familiar lo que describe, es porque se puede localizar en la memoria, en los recuerdos guardados en ella, referentes que corresponden al recuerdo que narra y que, al leer, revitalizan una imagen similar a lo que se ha conocido tiempo atrás y que hoy pueden ser encontrados en lo que él traza.

Tras esclarecer y definir las características propias y diferenciadoras de cada modo de experimentación del fenómeno de la muerte (el fenómeno en la ciudad y el fenómeno en el campo), se remonta a un sitio en específico, la “Loma del macho”, donde se podrá observar, sentir, presenciar un perfecto ejemplar de la realidad ya descrita y de la cual proviene la tan peculiar, distinta y fascinante Juana Andrea, constante referente del choque y de la fusión entre similitud y disimilitud. Tan significativo y fundamental parece ser lo que se contiene en ella, lo que siente, lo que ocurre en ella y por ella, que fluyen las palabras con el cometido de hacer tangible su entorno, el desenvolvimiento de la vida en éste y el fluir variado y múltiple del tiempo, reflejado en la estampa dada al decir:

²⁵⁹ Ibidem., p. 359-360.

Los mismos hombres, las mismas mujeres, los mismos animales, los mismos trabajos cada día. Sólo las sustituciones y fugas naturales; algunas relativamente rápidas, como las de los años, las de las aguas del río y las de las nubes y el viento; otras lentas, relativamente lentas, como las de las horas por las horas y las de los padres por los hijos y, finalmente, las ya casi inaprehensibles, como son las de los árboles por los arbolillos. Unos nuevos perritos, un becerro que nace, una cabra que se extravía en el monte, un coyote rondador, nocturno, que asalta un gallinero, constituyen para la atención sin gasto, no diré que tanto como un acontecimiento, pero sí que como un tópico, un pretexto, siempre algo sobre qué poner los ojos más abiertos que sobre las cosas iguales, y para mover la lengua algunos ratos.²⁶⁰

La impasibilidad es un rasgo esencial de esta realidad, impasibilidad que solo se ve movida ligeramente por hechos singulares que vienen a cambiar la vida de tal o cual persona y, quizá, la de los seres próximos, por un cierto periodo hasta que llegan a convertirse en un fragmento más de la normalidad y cotidianidad de su vida; o sucesos que vienen a dar un vuelco significativo, pero que son tan breves, tan fugaces o tan particulares, que ciertamente no vienen a ser razones lo suficientemente poderosas o discordantes como para que transformen ni modifiquen la constitución de dicha realidad. El fluir del tiempo en esta, medita quien relata, se define por tres pasos de velocidad distinta, simultáneos y codependientes en la unidad cadenciosa del andar del conjunto complejo de hechos acaeciendo que le dan vida y sentido al tiempo mismo. Lo cual, en una escala menor, vendrá a reiterar la complejidad del universo en general, donde absolutamente todo se influye y es uno, donde la particularidad es al mismo tiempo generalidad y, dependiendo el enfoque y la escala, donde la generalidad llega a ser particularidad.

Desde un enfoque diferente al considerado comúnmente, reconoce como de transcurrir más lento unidades de medición del tiempo cronológico más próximas o básicas, como lo son las horas frente a los años, y las empareja con “las sustituciones de los padres por los hijos”, dejando como propios de un acontecer más rápido “el paso de los años”, así como “el paso de las aguas de los ríos, de las nubes y del viento”. Por último, sin resultar contrastante a lo que solemos considerar, con paso superiormente lento, “casi imperceptible”, nos encontramos con el transcurrir que se percibe, por ejemplo, en casos como el de “la sustitución de árboles por arbolillos”. Su insistencia en marcar estas sucesiones como “relativamente rápidas” o “relativamente lentas” no es en vano, pues

²⁶⁰ Ibidem., p. 360.

vienen a evidenciar que en esa realidad particular, por su modo de ser y desenvolverse, es como se siente la vida transcurrir. Calma, parsimonia, impasibilidad es, tal vez, lo que da esa sensación de que una hora puede ser más duradera y lenta que un año; lo que, tras ver ir y venir días tan similares que parecen casi idénticos, encamina a hacer una retrospección y recuento de lo ocurrido, teniendo como impresión final una en la que queda constatado el siempre sí haber vivido muchas cosas y, entonces, no poder evitar decir: “qué rápido se fue el año”, con o sin una carga exclamativa definiendo la intención de la expresión. Y, entonces, el enlace de los pares con que ejemplificó los andares del tiempo cobra sentido pleno, pues, ¿cuántas veces no ha pasado que, recostados, acaso sobre un mullido pasto verde, miramos las nubes transitando el cielo con aletargado paso y, de pronto, habiendo desviado la mirada por un instante, no se encuentra ya la figura de la nube a la cual los ojos se habían decidido prender?

Esta pausa, aunque de extensión textual corta, logra comunicar, como se ha podido constatar en el análisis realizado anteriormente, con suma sencillez, lo complejo y profundo de lo real y sus múltiples y variadas realidades. El carácter descriptivo del movimiento narrativo permitirá entablar un diálogo con ese caudal de afluentes infinitas, donde cada una es a la par plural en sus partes internas constituyentes, en sus maneras de desenvolvimiento en el espacio y el tiempo y en sus maneras de ser percibidas estas afluentes, sus partes, las afluentes con respecto a sus partes y las afluentes con respecto al caudal al que están insertas.

Avanzando en el relato, pasando de la analepsis correspondiente a Juana Andrea a la dedicada a Fulán, es que se encontrará otra pausa descriptiva. Esta pausa se desarrolla justo en ese momento en el que se relata que, pese a que Fulán solía estar en una situación deleitable, emocionante y sobrecogedora que el constante pensar e interiorizar el mundo, las cosas y acciones le daba, había caído en una sombría nostalgia en la que sus sentidos e inteligencia, antes siempre despiertos, activos y fulgurantes, se encontraban detenidos y él marchito, sin saber qué le pasaba. El narrador, advirtiendo que “no se detendría a detallar el cuento sobre cómo Fulán encontraría una pequeña luz”, pues esto implicaría sumergirse

inútilmente en detallar un complicado e interminable proceso vivido ya por muchos²⁶¹, comienza a describir:

Para el hombre maduro, ciertamente maduro, no al fulgor caricioso de la luna, sino entre los ardores y los fríos, entre las inclemencias y asperezas directas del vivir, es casi un lugar común que el que se entrega a sus alas sin freno, se deseca.²⁶²

Y es que, pese a que Fulán cuenta con el espíritu crítico que lo acompaña en ese experimentar y perderse en la contemplación de todo y que, de alguna u otra manera, le advierte y detiene, se entregó sin freno, por su inmadurez y por su soledad, a interiorizar todo y, tal cual lo detalla reflexivamente y sencillamente el narrador, se condujo a la inevitable desecación que sólo la madurez puede ayudar a reconocer y superar. Hablando desde una perspectiva generalizada de problemáticas experimentadas por el ser humano, la pausa prosigue con una descripción-reflexión que enuncia:

El impulso originario, genuino, ingenuo, generoso, de conservación genérica —sin duda por causas debidas en principio a artificiales circunstancias singulares que con el tiempo se han pluralizado hasta el extremo de llegar a constituir la regla y lo ordinario— ha sido sustituido por el de satisfacción individual, y, ay, todos nacemos hoy descaminados, todos nacemos hoy con el sentido de conciencia de especie—lo psíquico supraindividual— ya atrofiado; en tanto que el de conciencia individual se nos ha ido, patológicamente, exacerbando.

Egoísmo de muerte, encastillamiento, poda y amurallamiento del alma, disecación y atrofia de algo que se ha apergaminado; acaso azolvamiento de las vivificantes nervaduras de la red de lo intersíquico cuya función consiste en concertar la actividad vital de cada uno con las profundas fuentes de renovación y vida de la especie. Esto es lo que mutila, inutiliza, determina, desvía y restringe nuestro impulso. Esto es lo que de cada hombre actual hace un tronco consumido, estéril y sin jugo, que jamás reverdece plenamente. Esto es lo que convierte al mundo en un erial, y esto es también, en fin, lo que provoca este estado de cáncer en que la humanidad se agita, este estado de disolución y rebeldía, pues no es siquiera la actual una lucha de algunos contra algunos, ni de algunos contra todos; más, mucho más amargamente, de cada uno en soledad, contra todos, que a su vez, uno por uno lucha en soledad. Y aún más, porque ya ni los que escapan a la herencia de esa hambre enfermiza de dominio o riqueza, y que por ende no tienen por qué atacar a nadie, ni cosa material que defender, consiguen evadirse a la tragedia.

²⁶¹ Ibidem., p. 365.

²⁶² Ídem.

¡Ay del que está solo!²⁶³

Con una labor descriptiva breve y sencilla, se logra comunicar un juicio contundente, franco y profundamente doloroso. Y con ese “todos nacemos hoy...” quien narra, da cuenta de sí como un “yo” que se reconoce como parte de un “nosotros” (“el hombre actual”), y de su ubicación en un “presente” específico, desde el cual se está llevando a efecto el acto narrativo, y que claramente diferencia de un “pasado”, en el que ciertos aspectos eran reconociblemente diferentes. Situaciones que eran casos singulares, momentos específicos o reacciones excepcionales, se tornaron frecuentes, comunes y generales, y la individualización radical de los sujetos, con su principio rector de rechazo y negación del “otro” para asegurar la superposición del “yo”, alimenta un insaciable y desenfrenado vivir buscando, sin encontrar, algo que sea suficiente para llenar el vacío existente en ellos, una situación constante de desvinculación, desconfianza y hostilidad hacia los demás, por reconocerlos como algo que limita su acceso a las cosas, por percibirlos como posibles opositores de su desenvolvimiento independiente y por sentirlos como agentes extraños que desconocerán sus modos de ser y de vivir y a los cuales, por eso mismo, como causantes de una posible contradicción y negación.

En primera instancia, lo más preocupante resulta ser el atrofiamiento y la desecación que produce el desenfreno y sus excesos, sin importar de que índole sean, pues como bien se ejemplifica con Fulán, cuyo desenfreno había sido de tipo intelectual, aun lo que resulte más inofensivo y provechoso, llevado a un extremo, puede causar daños profundos y difíciles de superar, entre ellos, y como base, una acuciante soledad. Sin embargo, atendiendo a lo que plantea quien relata, es algo que permite el desarrollo y la solidificación de la madurez en la persona que se encuentra viviéndolo y que puede ser superado gracias a las raíces que lo unen con otras personas, con otros grupos y con su sociedad, donde podría encontrar personas que dieran cuenta de haber experimentado y superado situaciones similares, y si no fuese así, al menos podría encontrar, en los más esenciales rasgos comunes-compartidos, un punto de unión que lo hiciera reflejarse y reconocerse en el “otro”, así como al “otro”, a los “otros”, en sí mismo. Entonces, y gracias a lo analizado en las líneas anteriores, se encuentra en una segunda instancia, de mayor alarma y dificultad,

²⁶³ Ibidem., p. 365-366.

el imperio total de la soledad, soledad radical y mortal que se nutre de la desvinculación de los unos con los otros y que, al ser regente vital, imposibilita las probables restauraciones, reconfiguraciones y reconstrucciones de las personas que les permitan madurar y vivir más plenamente.

Este lamento que es conclusión de la pausa y paso de continuidad para el relato analéptico, conjuga, en su sentida expresión, el pesar que tiene por el estado lamentable del presente del cual emite un juicio, así como por el estado de Fulán y su existencia particular, pero también de su sociedad, cuya situación, como se logra identificar en varios momentos a lo largo de la novela, tiene muchas cosas en común, pues, podría decirse, el pasado al que pertenece la historia que nos narra, es antecedente, base potencializada y transformada por nuevos agentes, que dio origen al “presente” desde el cual narró y emitió su juicio con suma tristeza y sincera preocupación. Pese haber dicho que “no entraría en detalles de cómo Fulán encontraría una pequeña luz”, en lo que resta de la analepsis correspondiente a este personaje, dará cuenta de ello; por lo que, podría esperarse la resolución del juicio que en general parece estar emitiendo.

En este punto, la culminación del análisis correspondiente a las llamadas “**pausas descriptivas**” está por darse, siendo dos pausas más en las que se reparará. En el tratamiento de la mayoría de las pausas analizadas, ha sido conveniente seguir el orden de enunciación de estas en el relato; sin embargo, con las siguientes dos pausas se alterará ese orden y se llevará a cabo primero el correspondiente al de aquella que se encuentra posterior a la enunciada primeramente en el discurso narrativo, todo esto con el fin de poder hacer comprensible de mejor forma la importancia y particularidad de cada una, de lo que se desarrolla y contiene en ellas, así como del complejo proceso narrativo desarrollado en el relato, en el que estas permiten comunicar de manera efectiva ciertos fenómenos de lo real que no son tan sencillos de describir y de transmitir.

Habiendo dejado claro lo anterior, es pertinente remitirse, entonces, hasta aquel nudo donde Catito, “próximo a cumplir quince años”²⁶⁴, habiendo ido a casa de su abuela, donde según lo que sabía él estaban solo ella y su madre, “inopinadamente descubrió a la

²⁶⁴ Ibidem., p. 423.

tía Lina sola, limándose las uñas, y se levantó malamente su alma”²⁶⁵; y, tras mucho ir y venir, se resolvió a acercarse a ella, cubriéndole los ojos, intentando bromear con ella y donde, procurando prolongar el tiempo a su lado, justificando su permanencia ahí, le regala el prendedorcito de las piedrecitas azules. En medio del ensimismamiento producido por el profundo enternecimiento dado en ella por ese regalo, Catito, quien momentos anteriores había aprovechado para tomar una silla baja y sentarse a los pies de ella, lo más cercano posible, continuó conversando y “mañosamente” fue deslizando sus manos por sus brazos, “estampando” su perfil sobre los muslos de ella, hasta que, tras describir el entorno que parecía envolverlos y participar de un dejo reflexivo, se deja asomar un pequeño rastro de pausa, donde el narrador dice:

[...] Acaso se sentía sola; tal vez desconociendo los verdaderos móviles, en cuya virtud Fulán—a quien probable y casi seguramente ya no incluía en sus cuentas— se había separado de la casa sin despedirse de ella, sufría desesperanza y se sentía necesitada de compañía y de ternura. No es incuestionable que, la hora, la quietud, la orfandad, quien sabe si solamente el húmedo bochorno [...]”²⁶⁶,

y nos da cuenta de que ella “se dejó acariciar pasiva, desmayada, desentendidamente”²⁶⁷. Tras esto es que, con suma naturalidad, se abre paso una pausa que bien se define por medio de una descripción que dice:

Acerca de conductas de muchachas no se debe hablar aspirando a profundizar en demasía. Son como son. Son tan recónditas, tan secretas, tan concentradas, tan contradictorias, tan frágiles, tan contenidas, tan puras, tan inmundas, tan todo conjuntamente, que ni siquiera entre ellas mismas se conocen, se comprenden, se saben definir ni se sospechan.

Pues esta jovencita que sale hoy de la iglesia, que atraviesa la acera con los ojos bajos, piadosos, humildes, recatadamente, no tiene que ver ni lo más mínimo, ni podría hallársele la más pequeña relación, con esta otra que, sin embargo, es ella misma, cuando en alguna mala noche se duele de su soltería y deseando, en secreto, ardientemente un compañero, se revuelca en su lecho.

Y esta otra que anoche ha soñado los más inmundos sueños, tampoco tiene que ver nada con la que por la mañana se despierta y reza: “Bendita sea tu pureza, etcétera”.

²⁶⁵ Ibidem., p. 421.

²⁶⁶ Ibidem., p. 425.

²⁶⁷ Ídem.

Y esta que ama a su marido con todo el corazón, que ha sido resignada en las pobreza, prudente en los peligros, sincera en los momentos de desgracia, tampoco tiene que ver con esta otra que se derrite, se enardece y desea, en el secreto de sus pensamientos, el beso y los abrazos del fantasma de un hermoso ejemplar de varón en el cinematógrafo, ni con aquella a la cual se le velan los ojos y se le altera el pulso nada más que por un transeúnte que, inexplicablemente la fascina, se ha cruzado con ella por la calle.

Y aun muchas de las que han caído en culpa, no imaginan, no sospechan, no llegan a enterarse nunca de la sutileza del hilo de que cuelga que su hija, su hermana y aun su madre lleguen a caer también.

Así, nadie, lo juro, ni aun una mujer; vamos, acaso ni la propia tía Gila, imaginaría a Juana Andrea, capaz de dejarse acariciar tan ilegítimamente como me permitió hacerlo a mí en aquella ocasión.

Y yo mismo me llamo a humillación, a rendimiento, a incertidumbre, a polvo, a confusión.

Verdaderamente no es el hombre autoridad que pueda emitir juicios sobre el hombre.²⁶⁸

Iniciar diciendo que: “Acerca de conductas de muchachas no se debe hablar aspirando a profundizar en demasía.” puede resultar, a primera oída, un juicio hostil y radical en el que, atendiendo a las ideas difundidas culturalmente, una vez más se estaría sentenciando y relegando a las mujeres a un estado de seres instintivos, sentimentaloides y poco racionales o racionales en beneficio de los otros dos rasgos, y cuyo temperamento resulta complicado, más no complejo. Sin embargo, siguiendo el hilo de su reflexión, inmediatamente hará saber que lo que busca expresar no es en absoluto esto, sino más bien hacer visible la complejidad de la naturaleza de la mujer, de la convivencia y fusión en sí misma de lo más profundamente sensible, emotivo, lógico, intuitivo y sensitivo. Y ese “que ni siquiera entre ellas mismas se conocen, se comprenden, se saben definir ni se sospechan”, será el enunciado adecuado para dar lugar a las postreras descripciones por las que se pueden tornar visibles dos aspectos fundamentales de esta realidad de consternado desconocimiento, callado ocultamiento y constante y temeroso disimulo; los cuales parecen responder a, primero, como parte de su calidad de seres humanos duales, la convivencia de lo sensible y lo racional, que lleva a que, en ciertas circunstancias, las reacciones sean las menos esperadas o imaginadas, aun siendo totalmente naturales, por el contraste de lo que

²⁶⁸ Ibidem., p. 425-426.

racionalmente resultaría más adecuado, por la fuerza tan intensa que tiene lo sensitivo, lo mismísimo racional y, sobre todo, lo pulsivo, donde ambos aspectos se encuentran fusionados como actuantes activos; y segundo, la carga ideológica-cultural, portadora de la verdadera carga sofocante, que influye y en buena medida determina el desarrollo y la percepción de lo mencionado en el primer aspecto, que estipula como normal y correcto un muy específico, cerrado, radical y absolutista modelo moral de virtud, de integridad y de vinculación humana, en el que las reacciones, impulsos y pulsiones más naturales de la humanidad son enjuiciados y condenados arbitraria e implacablemente, ocasionando un permanente estado de culpa, de desprecio, de denigración, de temor, de frustración y ofuscamiento.

Si resulta fácil pensar que en el plano motivado por el primer aspecto sería imposible tener una expectación, apreciación, identificación y comprensión total de lo que experimentan interna y solitariamente, a solas o acompañadas, las personas, cuantimás si se recuerda que se está en un segundo plano en el que, abarcando el primero, se radicaliza la naturaleza misma de las cosas y la transforma en una realidad imposible de mirar, de aceptar, de enunciar, embargándolo todo, violentándolo todo y a todos, y se toma como idóneo agente de culpabilidad, que justifique y perpetúe el “orden” y “bienestar” estipulado por el discurso impuesto a las mujeres, seres cuya sexualidad se sataniza y se posiciona en un rango más alto que la de los varones, no por ser diabólicamente diferente, sino por el refinamiento un tanto más potencializado de su propia naturaleza (lo cual se entiende sin dudas al recordar lo manifestado en las palabras de San Juan de Ávila).

En esa mascarada constante, donde todos representan un papel y se mueven de acuerdo al compás seguido por el son que se toca, no es de extrañar entonces que no se distinga realmente quién es quien está bajo la máscara, cuál su expresión en cada paso, cuál su figura, cuál su motivación; totalmente comprensible es la consternación y el posible rechazo experimentado por aquel que, teniendo bien grabada la supuesta “forma natural” de las cosas, ha percibido en alguna medida, por mínima que sea, líneas y formas distintas a las que la simulación muestra y le ha hecho percibir un cierto contraste con lo que se supone “es” respecto a lo que también “es” pero ha sido relegado a tener que “no ser”. En este sentido, efectivamente, ¿quién podría imaginar a Juana Andrea dejándose tocar de esa

manera, entregándose a lo que los sentidos provocaban? Claramente, y como lo dice él mismo, nadie, absolutamente nadie, ni ella misma, porque sus vidas giraban en un vaivén engeguedo, encauzado por un desconocimiento, una nulificación, avasallante e insaciable.

Resuena como un hondo lamento ese: “Y yo mismo me llamo a humillación, a rendimiento, a incertidumbre, a polvo, a confusión”, que viene saliendo desde las primeras palabras enunciadas en esta pausa, pues son muchos los actos injustos y dañinos que, consciente o inconscientemente, ha cometido quien narra y recuerda, y los que han cometido todos cuantos en esas circunstancias han crecido. Ese “yo”, desde el ahora en el que emite su lamento (todo un juicio reflexivo de razón), se muestra como un sujeto consciente que, tras haber vivido un quiebre con la realidad en que vivía, ha afrontado el estado de cosas que la rigen y no puede evitar reconocer los males que han perturbado y dañado su existencia y la de tantos más, ni el error, ni la corrosión, ni la nulificación implacables que dejan como resultado existencias nunca plenas ni sinceras. El arrepentimiento sentido no es uno mojigato siempre conducido por un temor y pesar religioso, sino uno fundamentado por el reconocimiento de que podría haber sido distinto, por la impotencia de no poder volver el tiempo y hacer de manera diferente las cosas, por la tristeza de saber imposible el resarcimiento de ciertos actos, de sus efectos, de sus consecuencias. Queda claro que, en efecto, por la complejidad y la delicadeza de las razones que motivan esos comportamientos, son muchos y muy grandes los daños que se han cometido. Por eso es que, con pleno convencimiento, suelta, como verdad y principio rector de vida, de su vida y de la de aquellos que así lo reconozcan, una sentencia que reza: “Verdaderamente no es el hombre autoridad que pueda emitir juicios sobre el hombre”.

Con la pausa cerrada, el relato primero continuará con la narración de cómo Catito, buscando la boca de la tía Lina para besarla, se encontró con que sus mejillas se encontraban empapadas en llanto y no pudo más que detenerse y preguntarle qué le ocurría. Para efectos propios de este análisis, no se seguirá el curso de los hechos narrados en el relato, sino que se retrocederá al nudo en el que, tras haberse dado el cierre de la analepsis correspondiente a Fulán (ya tratada a inicios de este análisis), y haberse descrito la consternación y malinterpretación de la mirada de Fulán por Juana Andrea, “su actitud

arisca y su extremo cuidado en que no la miraran muy de cerca”²⁶⁹, se narra aquella tarde en la que, en un espacio de relativa calma y serenidad en lo político y en lo relativo al tiempo (“un ocaso en medio de un alrededor completamente limpio, acompañado nada más de su propia, aquella tarde inusualmente profunda y blanca, limpia luz”²⁷⁰) el tío don José María exclamó, dirigiéndose a Juana Andrea, “Quisiera, quisiera estar en la casa de tu rancho. Pocas partes conozco en donde puedan verse llanuras tan tranquilas y extensas.”²⁷¹. Las palabras, cuenta quien narra, cayeron y quedaron profundamente insertas en ella; y lo que prosigue en el relato es dar cuenta de cómo ella no había vuelto a pensar en las llanuras, en el campo y su entorno primero, desde la muerte de su padre, de cómo había sobrellevado la muerte de su madre, el cambio en su manera de percibir el campo, el espacio, el tiempo, de que su padre la había comenzado a llevar a la ciudad y de que, a la muerte de este, la casa de la abuela se le había brindado, lo cual permitió que la vida y su pesar no le cayera ni directa ni prontamente. Sin embargo, esa tarde la nostalgia por fin la alcanzó y aceleró un inevitable proceso de despertar y revelación. Ese despertar está siendo apenas anunciado y es el momento preciso en que se da la última pausa a analizar aquí, la cual, de manera breve, describiré el parecer de quien narra.

Bienaventurado aquel que rememora alguna vez las cosas que han bajado en verdad hondamente. Porque mientras más han bajado, más han podido empaparse e impregnarse y participar de nosotros mismos, de lo que es lo vivo nuestro, y así, cuando resurgen acarrear consigo más intimidad, más propiedad, más realidad, más esencia viviente. Y suelen desenterrar, anexo a esto, cosas sinceras, cosas que debiendo haber sido vividas, ya por engaño, o cobardía, o torpeza, en su hora no fueron consentidas, y ahora que aparecen con los objetos o temas del recuerdo, se viven bajo la especie de sentimientos que se sueñan, y desempachan el alma y le permiten fluir, ir hacia donde tiende, tender a lo que es.²⁷²

Como un respiro profundo, esta pausa, aunque corta, permite que se tenga un espacio a través del cual quien narra pueda: primero, liberar y expresar el sentir y pensar inspirado por la experimentación de la rememoración y la nostalgia; segundo, hacer constar que el reconocimiento de estas experiencias solamente pudo darse con el paso del tiempo, de la vida misma; tercero, que él, como sujeto que se encuentra narrando la historia referida

²⁶⁹ Ibidem., p. 388.

²⁷⁰ Ibidem., p. 390.

²⁷¹ Ídem.

²⁷² Ibidem., p. 392.

en el relato, se encuentra en un presente distanciado temporalmente del pasado al cual hace referencia, lo cual conllevaría una intencionalidad que motiva el acto de rememoración y de enunciación discursiva-narrativa; cuarto, evidenciar la fortuna y lo imprescindible de poder reavivar los recuerdos, de poder activar y encaminar el acto rememorativo; y, quinto, que lo sensible, emocional y no siempre objetivo, ni material, vienen a detonar y determinar las acciones, los hechos y las vivencias de los seres humanos, sus procesos de transformación y de cambio.

Este pequeño movimiento narrativo representa en el relato un medio fundamental para dar lugar a la narración de un hecho importantísimo dentro del relato primero que, por ser la expresión de una realidad interna que para ser correctamente expresada y representada requiere del uso de un lenguaje connotativo y de la inmersión en un aspecto de la realidad no material ni objetiva, así como de un enfoque y un tratamiento distinto del tiempo, con respecto al seguido en el desenvolvimiento del relato primero. La descripción reflexiva realizada en esta última pausa, es el medio idóneo para insertar y abrir el entendimiento de todo el que esté participando del relato a esta otra cara de la realidad.

Aunque en estricto sentido se ha concluido ya con lo correspondiente a la pausa, es conveniente dedicar un poco más de tiempo en resaltar algunos aspectos de suma importancia. En primer lugar, se debe mencionar que en todas y cada una de las pausas en el relato (las más de cuarenta pausas desarrolladas de principio a fin en el discurso narrativo, de las cuales sólo veintiséis fueron empleadas en el análisis por usos prácticos de ejemplificación) se ven definidas, de algún modo u otro, por un constante y firme carácter reflexivo. Como se mencionó con anterioridad, y en repetidas ocasiones, aunque unas eran moldeadas y encauzadas por un carácter analéptico (seis de las pausas analizadas), por un carácter digresivo (tres de las pausas analizadas) o por un carácter descriptivo (diez de las pausas analizadas), todas, y no sólo las reflexivas (cinco de las pausas analizadas), eran motivadas e impulsadas por un proceso persistente y tenaz que necesitaba reproducir, mostrar y comunicar aquello que, solo después de cavilar, examinar, contrastar, comprender y aceptar honda, profunda y minuciosamente el espectro de cosas vividas, vendría a resultar de una suma e innegable importancia para él, el que narra, y para aquellos que comparten junto con este tan particular realidad.

Como segundo punto, se debe mencionar que, de las cuarenta y dos pausas que se encuentran, las más frecuentes son aquellas que se han identificado como del tipo descriptivo (quince pausas), después están las reflexivas (once pausas), en tercer lugar las analépticas (diez pausas) y, por último, las digresivas (seis pausas). Lo cual, recordando lo que no hace mucho se pudo observar y considerar de este tipo de pausas, permite comprender que lo que da un fundamento sólido al juicio que se produce por el proceso reflexivo, y que se pretende transmitir y comunicar, es la acción descriptiva (que también suele acompañar a los otros tipos de pausas), pues es esta la portadora del referente, la reconstructora de la realidad con sus múltiples y muy diversos elementos, componentes y sujetos que actúan. En general, los cuatro tipos de pausas, aunque definidos y dirigidos más por uno u otro carácter de los cuatro identificados, logran tomar forma por la coexistencia coordinada de la esencia descriptiva y reflexiva contenida en cada uno de los movimientos narrativos.

Por último, es de suma importancia mencionar que existen dos pausas que no han sido mencionadas ni analizadas con minucia en lo que va de este trabajo. Pero esto se debe a que se cree suficiente decir que una de esas pausas es aquella en la que se describe al padre de Catito (justo cuando él ha vuelto a su cama tras el fallido intento de adentrarse en la cama de la tía Lina) y los actos que éste realizaba al reprender a sus hijos (anécdota de la vara de madera tallada); la otra pausa será aquella en la que se da constancia de algunos de los poemas de Fulán (encontrados por Catito cuando Fulán sale para conseguir algunos botes de “agua azul” y él tiene oportunidad de esculcar sus cosas). Esta pausa es importante, pues en medio de la transcripción de los pocos poemas que logra recordar, el narrador reflexiona rápida, pero claramente, en lo frágil de la memoria, de la capacidad de recordar en plenitud las cosas y los hechos. Se puede, entonces, observar de nueva cuenta que su configuración de tipo analéptico se ve motivada por el constante y significativo sentido reflexivo propio de todo el discurso narrativo y modelado por una muy hábil capacidad descriptiva.

Retomando lo planteado al inicio de este apartado dedicado a la duración, el movimiento narrativo con el que se continuará el análisis, de acuerdo a la gradación continua teórica, será la escena. Como bien se ha mencionado ya, la **escena** se define como

el movimiento narrativo por el cual se pretende lograr una supuesta igualdad entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia ($TR = TH$); la escena, dice Genette, será “la mayoría de las veces ‘dialogada’”, ya que, de esta forma, se “realiza convencionalmente la igualdad de tiempo entre relato e historia”²⁷³. Dichos diálogos podrán ser la reproducción de diálogos “hablados” o “escritos” (real o ficticiamente), así como de monólogos realizados por alguno de los personajes en la historia²⁷⁴.

Genette toma la escena dialogada como tipología de las formas tradicionales de duración narrativa, ya que, pese a la aceptada imposibilidad de lograr un isocronismo absoluto-puro, es decir, de la restitución en el relato de los hechos tal cual ocurrieron, palabra por palabra, acción por acción, con la velocidad con que fueron realizados y enunciados, así como de los tiempos muertos entre la enunciación de una u otra palabra o idea, entre un movimiento o gesto producido, en ella se procura reproducir fielmente lo que se ha dicho y, por ende y en cierta medida, realizado en algún momento de la historia. De esta manera, habiendo dejado claro lo improcedente de un isocronismo total, se aceptará que la relación de igualdad considerada en la escena (entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia), un aparente e hipotético “isocronismo del relato”, será producto de un acto narrativo en el que se procurará una cierta “constancia de velocidad”, sostenida en el relato por una emulación narrativa detallada de actos y palabras, que cree un efecto de “velocidad igual”, sin aceleraciones ni aminoraciones al momento de reproducir las acciones acaecidas (efectos dados en los otros tres movimientos narrativos), de apego, seguimiento y continuidad presencial de los eventos, de re-presentación, tal cual como si estos fuesen llevados a cabo en el preciso instante del acto de la enunciación del relato o en el momento en que este está siendo leído.

²⁷³ Genette, G., *Figuras III*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989, p. 151.

²⁷⁴ Se tomará en consideración la definición de “monólogo” dada en el *Diccionario de la lengua española*, donde se le define como: “1. m. Soliloquio. / 2. Obra dramática en la que habla un solo personaje (para lo cual habrá que referirse a la definición dada de soliloquio como: “1. m. Reflexión interior o en voz alta y a solas. / 2. m. En una obra dramática u otra semejante, parlamento que hace un personaje aislado de los demás fingiendo que habla para sí mismo.”); así como, la definición dada en ‘Piccolo glossario di drammaturgia musicale’ en la que se define monólogo como: “Una convención básica y al mismo tiempo extrema, del teatro de palabra, en la que el personaje, solo en escena consigo mismo, debate en alta voz los efectos alternos que se agitan en su interior” (*Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*, dirección de Giorgio Pagannone, Lecce-Iseo, Pensa MultiMedia, 2010, p. 233, traducción libre realizada por Susi Carolina Yebra Parra).

Podría parecer suficiente con lo definido para proseguir con la localización y descripción de las escenas presentes en *La paloma, el sótano y la torre*; sin embargo, y en atención a la naturaleza misma de estas, será necesario reparar en lo que plantea Genette al decir que en *En busca del tiempo perdido* en lugar de solo presentarse las “tradicionales” escenas dramáticas, donde el movimiento narrativo va a “coincidir con los tiempos de mayor intensidad de la acción”²⁷⁵, se presentan escenas *típicas* (o *ejemplares*), en las que “la acción se borra casi completamente para dar paso a la caracterización psicológica y social”²⁷⁶, pues con ello está dando constancia de un cambio en la función de la escena, lo cual conlleva una modificación muy sensible en la textura temporal: una conversión de la escena de un lugar de concentración único de acción dramática a uno abierto a la impedimenta descriptiva o discursiva de la acción misma, y a las interferencias anacrónicas (retrospecciones, anticipaciones, paréntesis iterativos y descriptivos, intervenciones didácticas del narrador, etc.)²⁷⁷.

Hacer visible dicha alteración no significará rechazar y anular la existencia y utilidad de la típica estructura de la escena, sino, más bien, significará el reconocimiento de la posibilidad de germinación, desarrollo y existencia de nuevas formas de esta, formas innovadoras, revolucionarias, sumamente complejas y atípicas, que, sin importar qué tan diferentes resulten, coincidirán con la “tradicional” en la pretensión constante de representar y representar lo ocurrido en cierto momento, de la manera más apegada y similar al “hecho mismo”, en el intento constante por alcanzar el tan anhelado e hipotético isocronismo temporal que permitiría una aparente emulación fiel del transcurrir del tiempo, del efecto que se produce en ese transcurrir, y de la sensación (o sensaciones) que la experimentación de su paso va dejando (efectos de duración que rompen con la visión convencional del tiempo).

Es así que, partiendo de estas consideraciones, se torna posible hablar en este ejercicio analítico de la identificación de cuatro tipos de desarrollo de la escena en *La paloma, el sótano y la torre*. Esta propuesta clasificatoria se basa en el reconocimiento del funcionamiento, desenvolvimiento y conjugación particular de los dos elementos básicos-

²⁷⁵ Genette, G., *Figuras III*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989, p. 164.

²⁷⁶ Ibidem., p. 165.

²⁷⁷ Ídem.

constituyentes en la formación textual-narrativa de la escena en las escenas de esta novela, los cuales son: el desarrollo de diálogos y el desarrollo de descripciones (en la voz del narrador); por los cuales, se procurará dar el efecto de replicación de la consecución de los actos y el transcurrir del tiempo de la historia en el relato. Los tipos de escena identificados son: primero, escena *mayoritariamente dialogada-con poca descripción o completamente dialogada*; segundo, *escena diálogo-descripción*; tercero, *escena con poco diálogo-más descripción*; cuarto, *escena totalmente descriptiva-sin diálogos*. Para hacer claro cómo es que las escenas se dan y el porqué de tan particular identificación, procédase al análisis de estas, pues sólo así será posible mostrar su complejidad y las implicaciones que su desarrollo tendrá en el discurso narrativo.

En el primer tipo de escena, como ya se mencionaba, se encuentra la *escena mayoritaria o completamente dialogada*, la cual, como menciona Gerard Genette, reproducirá los diálogos “enunciados” por los personajes, con lo cual se realizará la “convencional igualdad de tiempo entre relato e historia”²⁷⁸. El primer y más puro ejemplo de una escena así se encuentra en aquel momento en que se refiere cómo la tía Lina continuaba ablandándose, tras haber visto a Fulán mirando embelesado una estrella, ayudada por Catito, quien la encaminaba a mencionarlo. La escena es muestra de una de esas ocasiones en las que Catito pudo darse cuenta, usando algún invento, de que ella se complacía en mentarlo. Esta se presenta así:

—Caray, tía Lina, no te imaginas el susto que he llevado. Fíjate que por poco se cae Fulán de la azotea.

—¡No!

—Sí, tía. En un pelito estuvo. Había él clavado un clavo en la pared de su cuarto y venía tendiendo un mecate, de cuyos extremos, el uno estaba atado al clavo y el otro lo traía entre las manos. Y, qué barbaridad, caminaba hacia atrás y no se dio cuenta de que ya llegaba al pretil. Topó con éste, se le doblaron las piernas, vínose de espaldas y yo no pude ni gritar; sólo cerré los ojos. Afortunadamente, el tiempo que yo calculaba necesario para llegar a oír el ruido del encuentro de su cuerpo contra el suelo, transcurrió sin que se escuchara ruido alguno. Y yo, un poco recuperado, un poco sorprendido y tenuemente esperanzado en que alguna intervención de la providencia lo hubiera salvado, osé alzar los ojos, y lo miré suspenso y espantado, cogido del borde de la pared con las corvas, y cabeza abajo, como trapecista. No me explico cómo consiguió quedar así atorado, y ay, Dios santo, tampoco

²⁷⁸ Ibidem., p. 151.

acierto a comprender cómo tuve fuerzas para mover la escalera y ayudar al pobre a salir de aquella postura y a recuperar su posición correcta.²⁷⁹

De la misma forma que las típicas escenas dramáticas, se puede apreciar que es la acción del dialogar la que dirige la emulación del tiempo de la historia en el relato. Esta realización de la igualdad de tiempo entre relato e historia responde todavía a la visión propia de la tradición novelesca que hasta fines del s. XIX se había dado, tradición que concibe llanamente, y “bastante lamentablemente en algunos casos, la escena novelesca como una pálida copia de la escena dramática”²⁸⁰. Y se dice “bastante lamentablemente” pues, como bien explica Genette, quedarse con esa concepción resultaría una opción insuficiente y limitada en la pretensión de comprensión de las nuevas visiones y propuestas logradas en algunas obras literarias modernas y contemporáneas. Ejemplos de esos cambios, de esas posibles transgresiones e innovaciones formales en la manera de desarrollar la escena, se tendrán varios en esta novela. Sutilmente se ve realizarse en el caso siguiente, que, si bien sigue en esencia y forma, como el anterior, esta tradición dialogal, revelará importantes acciones narrativas que en poco se parecen al ya conocido modo de desarrollo de este movimiento narrativo.

Remítase, entonces, justo al punto en que termina la escena pasada, el relato prosigue sumariamente dando cuenta de cómo Catito, por medio de inventos, continuaba haciéndose una idea clara, por los gestos de la tía Lina, del sentir y parecer que ella tenía por Fulán; así como de los múltiples esfuerzos que Fulán realizaba por “componerse un poco” y de cómo, tras el incidente de la flauta, sintiéndose grandemente despreciado por Juana Andrea y no poder salir de la casa, este optó por realizar múltiples labores y demostrar así que no era para nada un zángano ni un mantenido, sino todo lo contrario, alguien sobresalientemente útil para todos. El proceso caviloso en que Fulán se resolvió a efectuar tales acciones lo presenta Catito-narrador así:

Todavía ahora me lo represento, insisto, no me cabe duda, durante todo el curso de la pasada noche debió durar velando. Juana Andrea, diría él entre sí, a tus ojos soy semejante a un pordiosero que vive de limosna, me has lastimado mucho y, sin embargo, yo hacia ti siento

²⁷⁹ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela* / Efrén Hernández, FCE, México, 2007, p. 396.

²⁸⁰ Genette, G., *Figuras III*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989, p. 230.

otras cosas. Todos mis pensamientos parten de ti, y hacia ti tornan. Si no fuera por ti, mi pensamiento no podría volar, yacería igual al sonido que dicen que no se despierta en el vacío, o descendería igual a un pájaro en un aire delgado que no ofreciera a sus alas apoyo suficiente.

Juana Andrea, antes de conocerte ya te conocía. Sin que acierte a explicármelo, siento que entre tu figura y mis ojos existe una amistad anterior a nuestro primer encuentro. Conocerte no fue una adquisición, o el aprendizaje de algo que no se poseía, fue una rememoración. Una cosa es, para el abandono de una casa, la llegada de un nuevo propietario, y otra, el retorno de un antiguo dueño. Más tú arrojas sobre mí las cáscaras de alpieste que los gorrones dejan; desperdicias mis lápices y aboyas y retuerces el inofensivo instrumento de mis ariscos, no logrados y escondidos cantares.

Juana Andrea, a mis ojos tú eres como el vislumbre en donde se me ofrecen reflejados balbuceos misteriosos de realidades que, aunque yo no acierto a descifrarlos, todavía me tienen en suspenso, enfervorecido, persuadido y lleno de inefables esperanzas.

En cambio, para ti, yo soy una a modo de yerba que exhala emanaciones negativas, tenebrosas y extrañas. Sí, así como un vacío objeto de indigencia, que chupa y empobrece al que se acerca, así soy yo para ti, y como un mendigo que vive de limosna.

Y es claro, yo mismo me avergüenzo, no te creas, me avergüenzo de mi sombrero, de mi pantalón, y lo único que no puedes echarme en cara es mi calzado; porque, aquí sí, y no es que me las eche, he logrado realizar un trabajito regular.

Sí, así, y zurciendo expresiones de estos géneros, confundiendo todavía el mismo su indigencia material con sus aspiraciones vagas, me represento al Fulán conturbado e insomne de durante aquella noche. Y sólo así me explico que se haya levantado a quién sabe qué horas de la madrugada a trabajar, como ofreciendo un desquite a los demás de su pobreza, y a la acusación que, de zángano, le hacía, bajo el símbolo de Juana Andrea, la voz de su delicadeza en la lesión de su propia sensibilidad.

“Bien, después de un largo devaneo debió concluir él, soy un bruja; pero trabajaré, trabajaré hasta el punto en que todos reconozcan que se me sale debiendo.”²⁸¹

Es de suma importancia precisar que lo que se presencia en este fragmento es una especie de “monólogo” al estilo de lo que se entiende como monólogo dramático

²⁸¹ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández.*, FCE, México, 2007, p. 400-401.

(soliloquio), el cual es “un parlamento realizado, en una obra dramática u otra semejante, por un solo personaje, efectuando una reflexión interior o en voz alta y a solas, que habla y se debate por los afectos alternos que se agitan en su interior”²⁸². Lo cual implica que la igualdad entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia en este fragmento textual se realiza gracias a la replicación del diálogo de una forma tradicional y en la que, si bien el narrador es quien da la pauta inicial y final de ambientación y localización de la escena, es el desarrollo del discurso aparentemente dicho por Fulán a sí mismo, pensando en lo que le diría a Juana Andrea, lo que permite desplegar el desarrollo y consecución del acontecimiento de la manera más similar a cómo se supondría ocurriría en la historia.

Es importante aclarar, antes de continuar, que lo que se identifica aquí como monólogo no hay que confundirlo con lo que se reconoce como “monólogo interior (discurso inmediato)”, ya que lo que se entiende por este último concepto es una técnica literaria por la cual se representa el flujo de conciencia de un personaje, desarrollando ininterrumpidamente su pensamiento, y en la que “el personaje substituye al narrador y elimina la mediación de esta instancia narrativa reduciéndola a silencio”²⁸³. Lo que más bien se tiene en este caso es un hipotético diálogo imaginado-supuesto por Catito y que ahora, en el presente narrativo desde donde se rememora y narra, es evocado y presentado por Catito-adulto, narrador autodiegético (narrador que está presente como personaje protagonista del relato), en quien se reúne las dos instancias narrativas²⁸⁴ (la del personaje y la del narrador). La enunciación de tal acontecimiento por medio de la voz de tal narrador permite, aun en su hipoteticidad, la apariencia de acontecimiento autenticado, puesto que su condición de personaje dota al hecho de fiabilidad y su condición de narrador alejado temporalmente carga de objetividad una experiencia que solo en la omnisciencia podría haberse conocido²⁸⁵, y que, sin embargo, pese al anuncio de que es una representación elaborada por Catito, a partir de lo que como testigo del comportamiento y las acciones de

²⁸² Esta definición se basa en las definiciones dadas en el Diccionario de la Real Lengua Española de las palabras “monólogo” y “soliloquio”, así como en la definición dada de “monólogo” en el ‘Piccolo glossario di drammaturgia musicale’ encontrado en *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*, dirección de Giorgio Pagannone, Lecce-Iseo, Pensa MultiMedia, 2010, p. 233, traducción libre realizada por Susi Carolina Yebra Parra.

²⁸³ Genette, G., *Figuras III*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989, p. 231.

²⁸⁴ Ibidem., p. 303.

²⁸⁵ Ibidem., p. 306.

Fulán y de Juana Andrea podía intuir, da la impresión de ciertamente haber ocurrido y de haberse presenciado.

Entonces, ¿a qué se debe este efecto tan intenso de reproducción mimética de un supuesto acontecimiento, de constancia de velocidad entre la duración del tiempo del relato y del tiempo de la historia en que se supone ocurrió? Pues bien, se debe al desarrollo del monólogo como un *discurso restituído* (imitado), término a tratar más profundamente en el apartado correspondiente al “Modo”, el cual “es la forma más mimética de narrar lo “pronunciado” tal cual por un personaje, pues el narrador finge ceder literalmente la palabra a este”²⁸⁶. Esta acción es sutilmente efectuada y marcada en dos momentos, al decir: “Juana Andrea, diría él entre sí, [...]” (las comillas no vienen marcadas en el texto), y al enunciar: “Bien, después de un largo devaneo debió concluir él, soy un bruja; [...]” (las comillas vienen marcadas en el texto); lo cual es, tanto por el uso de los verbos declarativos “diría” y “debió concluir”, como por el uso de las comillas (“”), la acción determinante de la replicación del diálogo, de la reproducción del acto, la palabra y el sentir de Fulán identificado por aquel que, en su particularidad y extrañeza similar y compartida, logró conocerlo y reconocerlo y que, en ese “en ese entonces” de la historia y en ese “ahora” narrativo, lo llevaron a representarse tal acontecimiento.

Como se hace evidente, el narrador no suelta del todo la palabra, la mantiene y dirige aún en los momentos en los que se aparta un poco y parece ceder el espacio, lo cual podría parecernos un acto de supresión de los otros de quienes habla y a los que se refiere, más no hay que dejarse llevar por la primera impresión, pues, como se observa en esta escena tan singular, en realidad lo que hace es dar por medio de su voz, en y por el recordar, la posibilidad de hacer entendibles, audibles, las palabras, las voces, de esos otros de los que tan distante y cercano estaba a la vez, de esos otros que en su aparente intrascendencia y habitualidad parecen permanecer y perderse, pero que, en el proceso de rememoración efectuado por este “yo-particular” que habla, se presentan como “yos” singulares y comunes, diferentes y símiles a él, totalmente trascendentes y significativos en su vida, en su realidad. Sí hay un predominio del “Yo”, eso es claro, pero no en un sentido de egocentrismo narrativo, sino en un sentido de identificación y reconocimiento con los

²⁸⁶ Ibidem., p. 227.

otros que solo se pudo dar desde la particularidad de su individualidad, de su condición de ser consciente y distinto. Predomina su voz porque no hay otra manera, es él el que ha podido reconocer a la distancia experimentada (tanto temporal como espacial) dicha realidad común tan particular, es él el que la recuerda y es él el que da constancia de ese pasado siempre latente en su memoria, pues pervive en lo que es, en los vestigios que en él mismo quedan de lo que ha sido y en los augurios de lo que será, pues necesita recordarla, comprenderla y no olvidarla; necesita hacerla visible para él y para todos aquellos que, al igual que él con Fulán y con Juana Andrea, pudieran reconocer sus pensamientos, sus sentimientos e impresiones, pudieran comprenderlos porque en sí mismos vieran reflejado algo parecido a lo contenido en sí mismos.

Tal es la importancia del vínculo que tiene Catito con Fulán que, justo al final, en el nudo correspondiente al segundo sueño magnífico que tuvo, se desarrolla una breve escena en la que lo que acontece llevará a Catito a entender que la ausencia de Fulán solo le vaciaría el corazón y en nada aumentaría su felicidad. Esta escena condensa de manera muy ágil un acontecimiento importante en el sueño, pues es muestra de cómo aún en lo onírico se experimentan actos que parecen acontecer de manera “normal” y que en el relato se desarrollan con una aparente constancia de velocidad entre el tiempo de la historia y el del relato. La escena se presenta así:

Por tanto, hube de acercarme a Fulán y decirle —harto hipócritamente:

—Viejecito del alma, tú mismo ves y puedes ser testigo de que aquí no cabemos, y de que ya no nos es posible vivir en compañía en este mundo. En consecuencia, es cosa irremediable, o tú o yo hemos de marchar e ir a otro mundo a buscar el lugar que aquí nos falta. Echamos suertes, veamos a quién le toca.

Yo no pude dejar de pensar en hacer trampa: sin embargo, él, con toda la inocencia y buena fe sacó la piedra oscura. Entonces se paró en la peña y yo toqué su espalda y lo arrojé al vacío, y sobre la misma peña me quedé ignorando el mundo y sitio a donde iría a parar.²⁸⁷

En este ejemplo ya se hace evidente que la constancia de velocidad no dependerá únicamente de la reproducción de diálogos, sino que dependerá también, en cierto grado y

²⁸⁷ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández*, FCE, México, 2007, p. 439.

en ciertas ocasiones, de la narración detallada de los actos consecutivos que van ocurriendo y van dando forma al acontecimiento específico que se presenta. Lo cual nos permite hablar de otro tipo de desarrollo de la escena: *la escena diálogo-desarrollo*.

Como último ejemplo de este tipo de desarrollo de la escena en la novela, préstese atención a aquel nudo en el que Catito, la noche del día de la boda de Juana Andrea y Fulán, vive una experiencia en suma significativa y de la cual dice:

Por la noche, yo no sé si dormido o despierto, me aconteció que siendo ya por filo la hora en que el sol errabundo va rodando más lejos de nosotros, y mientras yo consumía mi existencia velando sin ventura en un sombrío aposento húmedo y desolado, rasgando la alta noche de la desierta torre, irrumpió circundada de mañana, juventud y sonrisas, Juana Andrea.

—¿Siempre te vas —le dije—, siempre te vas al baile?

A ella no le importaba; se sentía alegre, alegre, contrastaba conmigo y con mi aposento, lo mismo que un amanecer claro y florido, con un atardecer lluvioso de invierno. Iba y venía alocada, dichosísima, y como a un árbol muy cargado, efusivo y saltarín, se le caían continuamente hojas y flores.

—¿Siempre te vas —le dije—, siempre te vas al baile?

Abrió su bolso, y de dentro sacó nueve cepillos blancos y tres cepillos negros. Los negros los arrojó al espejo, de los nueve hizo uno muy compacto y muy fino, y finalmente me dijo:

—Me voy, tengo que irme, mi alegría es de una fuerza incontrastable. Cepíllame esta mancha.

—¿Siempre te vas —le dije— siempre te vas al baile?

—Pues allá hay mucha luz. Aunque mi mancha fuera más pequeña que el negro de una uña, allá sería advertida. Asómate, mira el cordón de coches, mira cómo se apresura. Cepíllame esta mancha, que tengo que llegar.

Qué triste. Ante lo irremediable, tomé el doble cepillo y empecé a cepillar su blusa por la parte en que la espalda se une con el hombro.

Con la pura puntita de las cerdas, con suma suavidad, la estuve cepillando.

De pronto, me di cuenta de que la parte de la tela que estaba cepillando, poco a poco se iba haciendo transparente.

¿Cómo resistirse a comprobar, ávidamente, si, por la cruz bendita, acontecía otro tanto en la porción de tela en que la espalda se une con el otro hombro? Después lo hice en la espina, y luego en la cintura, y finalmente en la amplia falda.

—¿Pero es que verdaderamente tengo tantas manchas?

—Espera, ya sólo queda una en esta manga.

Así estuve cepillándola hasta poco antes del tercer canto de los gallos; y ella se fue de mí sin enterarse de que yo la había visto, sin comprender que iba vestida con sedas ya invisibles.²⁸⁸

Es muy evidente, tras leer este fragmento, que el desarrollo de esta escena se logra por medio de una equilibrada intercalación de un relatar descriptivo de los actos que los personajes van realizando y la reproducción de los diálogos sostenidos, como parte misma de esos actos acontecidos, por cada uno de los personajes presentes en ese nudo del discurso. Se logra apreciar que la constancia de velocidad, la supuesta igualdad entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia, puede darse gracias al desarrollo de este juego narrativo. En este sentido, es posible y pertinente señalar que el desarrollo de una escena, el movimiento narrativo que busca emular el tiempo de la historia en el discurso narrativo, puede no precisar única y predominantemente de la reproducción de diálogos para desarrollarse.

Otro aspecto importante a considerar de esta escena es la significación de los 9 cepillos blancos y los 3 cepillos negros, así como del espejo. Si bien es cierto que hay algunos otros elementos simbólicos importantes a considerar en lo expresado en este nudo del relato, la brevísima lectura que a continuación se desarrollará contemplará solamente estos tres, pues resultan esenciales para comprender lo representado en la novela. A continuación, se presenta una sintética explicación de estos símbolos con la que, posteriormente, se hará una lectura interpretativa de estos en la escena referida. Dese paso, entonces, al desarrollo de esto. Dice Catito-narrador:

Abrió su bolso, y de dentro sacó nueve cepillos blancos y tres cepillos negros. Los negros los arrojó al espejo, de los nueve hizo uno muy compacto y muy fino, [...].²⁸⁹

Lo primero que se destaca es la mención del número de cepillos, los cuales son 9 blancos y 3 negros. Cuando se remite la búsqueda a comprender la significación simbólica de estos números, en un primer momento se encuentra que el número 3 “es el número de la creación, pues es resultado de la suma del 1 y del 2²⁹⁰ (del principio receptivo femenino del

²⁸⁸ Ibidem., p. 434-435.

²⁸⁹ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández.*, FCE, México, 2007, p. 434.

²⁹⁰ Méndez, M., “El significado de los números en su aplicación a la numerología”, Gran Logia de España, p. 5. Visto en:

número 2 que representa la dualidad fundamental humana y el principio masculino del 1 que representa el origen y el inicio²⁹¹); además, se esconde en él un simbolismo sexual con raíces naturales (el aparato genital masculino, compuesto de dos partes iguales una diferente, tres en total)²⁹². También, completando la lectura simbólica, resulta relevante lo que se encuentra al mirar el significado del tercer arcano del tarot, pues la figura que lo representa es “La Emperatriz”, la cual, dice Cirlot en su *Diccionario de símbolos*, se presenta de frente, con rigidez hierática, con un rostro enmarcado por cabellos rubios donde refulge una sonrisa y teniendo como atributos el cetro²⁹³ (el cual es el cetro de la cruz Ankh, la cruz de la vida, la cual es símbolo de la transformación de los fluidos vitales de la persona y el cosmos hacia lo positivo o creativo²⁹⁴), la flor de lis y un escudo con águila de plata sobre fondo de púrpura, el cual es emblema del alma sublimada en el seno de la espiritualidad²⁹⁵ (el águila representa autoafirmación de la personalidad, miras elevadas, altos objetivos y deseos de encumbramiento, un “altísimo vuelo del espíritu”, una búsqueda personal del poder y la sabiduría responsables y de la expresión fecundante del alma²⁹⁶). En algunos tarots, la figura de “La Emperatriz” aparece con uno o dos pies posados sobre una Luna, que no es sino la Luna Negra o Lilith, la cual representa la parte sexual negativa, lo cual viene a significar que hay un dominio de las emociones y un autocontrol de las emociones y los sentimientos, pudiendo dominar la parte alocada de su naturaleza femenina, luchando por que los arrebatos sexuales o mentales no entorpezcan su creatividad o responsabilidades²⁹⁷. En general, menciona Cirlot, el sentido positivo de este arcano señala la idealidad, la dulzura, la dominación por la persuasión y el afecto; mientras que el sentido negativo será marca de vanidad y seducción²⁹⁸.

En lo que respecta al número 9, el significado que se le da es el de las grandes realizaciones mentales y espirituales, pues, por ser el paso de las unidades a las decenas, se

https://www.derechopenalened.com/libros/mendez_mariano_el_significado_numeros_aplicacion_numerologia.pdf

²⁹¹ Ibidem., p. 4-5.

²⁹² Ibidem., p. 5.

²⁹³ Cirlot, J., *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1992, p. 182.

²⁹⁴ EcuRed contributors, “Tarot de Marsella: La Emperatriz”, EcuRed, 12 de enero de 2018. Visto en: https://www.ecured.cu/index.php?title=Tarot_de_Marsella:La_Emperatriz&oldid=3046003

²⁹⁵ Cirlot, J., *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1992, p. 182.

²⁹⁶ EcuRed contributors, “Tarot de Marsella: La Emperatriz”, EcuRed, 12 de enero de 2018. Visto en: https://www.ecured.cu/index.php?title=Tarot_de_Marsella:La_Emperatriz&oldid=3046003

²⁹⁷ Ídem.

²⁹⁸ Cirlot, J., *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1992, p. 182.

le nombra como “el número de la iniciación”, representa una marca de final y de inicio entre una fase de desarrollo espiritual y una fase de desarrollo espiritual superior; y, mientras que el 1 representa individualidad, el número 9 representa la universalidad, pues este es el opuesto extremo del ciclo de los dígitos simples iniciado con el número 1²⁹⁹. Así como en el caso del número 3, el significado del arcano número 9 carga de un significado muy profundo a este número, pues en “El Eremita” (o “El Ermitaño” en algunos tarots) la figura alegórica es la de “un anciano que lleva en su mano derecha una linterna parcialmente velada por un pliegue de su amplio manto, el cual es en su lado exterior de color negro (signo de ocultación y austeridad) y en el interior, en el forro, de color azul (signo de la naturaleza aurea)³⁰⁰”. Esta figura se suele relacionar con Diógenes, filósofo y erudito griego, quien “vivía muy frugalmente y en solitario dentro de un tonel y se paseaba por las calles de Atenas con una linterna o farol encendido, diciendo: «Busco al hombre», como indicando que no había hallado a un hombre íntegro, al tiempo que señalaba que se buscaba a sí mismo, a la verdad del destino y del alma humana, a la verdadera luz interior³⁰¹”. A esto, hay que añadirle que en la figura de “El Ermitaño” se observa cómo este lleva en la mano izquierda un cayado con el que “encanta a la serpiente del instinto, sin destruirla, haciendo que se enrolle en este³⁰²”, y con el cual puede andar con prudencia y tiento, lenta y seguramente, salvando obstáculos que lo hagan caer o tropezar³⁰³. En concreto, entonces, esta figura connota introversión, un camino hacia el mundo interior, hacia el inconsciente.

Si bien es cierto que como tal no se encuentra el número 12 enunciado, sí se encuentra implícito, pues de inmediato se piensa en que son doce cepillos, de los cuales tres son negros y nueve son blancos. En el intentar comprender las posibles relaciones simbólicas que se concentran en este número, se encuentra que este número es el dado a “El Colgado”, arcano mayor en el tarot. El arcano XII, sea en el tarot que sea, se configura con

²⁹⁹ Méndez, M., “El significado de los números en su aplicación a la numerología”, Gran Logia de España, p. 11. Visto en: https://www.derechopenalenlared.com/libros/mendez_mariano_el_significado_numeros_aplicacion_numerologia.pdf

³⁰⁰ Cirlot, J., *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1992, p. 185.

³⁰¹ EcuRed contributors, “Tarot de Marsella: El Ermitaño”, EcuRed, 28 de diciembre de 2021. Visto en: https://www.ecured.cu/Tarot_de_Marsella:_El_Ermita%C3%B1o

³⁰² Cirlot, J., *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1992, p. 185-186.

³⁰³ EcuRed contributors, “Tarot de Marsella: El Ermitaño”, EcuRed, 28 de diciembre de 2021. Visto en: https://www.ecured.cu/Tarot_de_Marsella:_El_Ermita%C3%B1o

una figura humana suspendida en posición vertical invertida de pies a cabeza y suspendida de alguna estructura³⁰⁴. Dice Pablo von Stecher que, si bien la posición estática se asocia con las imágenes de suspensión, detenimiento, inacción, dolor, sufrimiento, castigo, sacrificio y rito iniciático, en rigor, este arcano es la carta del sacrificio voluntario o autoimpuesto³⁰⁵.

Por último, antes de realizar una propuesta interpretativa, es fundamental reparar en el significado dado a la figura del espejo como símbolo. La palabra “espejo” deriva de *speculum*, del latín *specere* (mirar, observar) que proviene del griego *spektomai* (yo veo)³⁰⁶ y se emplea para referir una superficie lisa que refleja los rayos luminosos que la golpean y entonces refleja también la imagen que ellos forman³⁰⁷. El espejo, reflexiona Quattrini, permite fijar la mirada sobre el rostro propio, al menos por semejanza (aquel rostro que de otro modo sería el más extraño de todos), y asomarse en un mundo diverso: el mundo al revés, el mundo de los opuestos³⁰⁸. En este sentido es que adquiere sentido el espejo como símbolo de la imaginación, o de la conciencia, como capacitada para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal, esto porque se ha llegado a considerar el pensamiento como el órgano de autocontemplación y reflejo del universo³⁰⁹. Esto último permite, a su vez, vincular el símbolo del espejo con el del agua reflejante y el mito de Narciso, en el que el cosmos se presenta como un inmenso Narciso que se ve reflejado en la humana conciencia³¹⁰. Se añade a esto que se considera a la figura del espejo como una de naturaleza lunar por su condición reflejante y pasiva, ya que recibe las imágenes tal como la luna recibe la luz del sol; y se le equipara al eco en cuanto al símbolo de los gemelos tesis y antítesis³¹¹.

Entonces, y tomando en consideración la idea plotiniana de que el espíritu humano, el ser humano, es el espejo del Ser Absoluto (así como este lo es del Uno), aunque siempre

³⁰⁴ von Stecher, P., “Una lectura semiótica-discursiva del tarot y el estudio de un caso” en *Adversus*, X, 22, junio 2012, UBA, Buenos Aires, p. 158. Visto en: <http://www.adversus.org/indice/nro-22/notas/IX2208.pdf>

³⁰⁵ Ibidem., p. 159.

³⁰⁶ Quattrini, R., “Lo specchio, tra simbolismo e immagini speculari” en Inchiostro, Editrend, Brescia, 2022. Visto en: <https://www.inchiostro.it/saggi-lo-specchio-tra-simbolismo-e-immagini-speculari/>

³⁰⁷ Ídem.

³⁰⁸ Ídem.

³⁰⁹ Cirlot, J., *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1992, p. 194.

³¹⁰ Ídem.

³¹¹ Ibidem., p. 195.

como imagen incompleta, como visión que nunca es capaz de captar completamente su objeto³¹², Juana Andrea será la imagen completa y su reflejo la visión imperfecta en su incompletud, en su ser reflexión. Suspendida en el proceso de un sacrificio voluntario y autoimpuesto, Juana Andrea saca los doce cepillos (pues juntos son símbolo de tal estado) y arroja los tres negros, símbolo de “la creación” (en lo que respecta al estado natural del hombre, a lo sexual), al espejo, no deshaciéndose de ellos sino dejándolos en el espacio de los opuestos, en el mundo al revés, donde ellos serán parte de la imagen incompleta que se refleja y en la que ella, al mirarse, podrá reconocer esa parte contraria suya, ser consciente de sí y de que de ella son ambas partes: el cuerpo reflejado y el reflejo, el derecho y el revés, lo completo y lo incompleto. Y de manera similar a “La Emperatriz” que tiene los pies sobre la luna, una luna negra que no es sino un símbolo de la parte sexual negativa del ser humano, su cuerpo, su figura, que se posará sobre el espejo de naturaleza lunar, reflejante y pasiva, será, tal como en el arcano, signo del dominio y autocontrol de sus emociones y sus sentimientos, de la sublimación espiritual del alma, de la autoafirmación de su personalidad y de la búsqueda personal del poder y la sabiduría responsables y de la expresión fecundante del alma. Entonces, para ella que efectuará en el espejo el acto contemplativo, pues sus ojos verán sobre el espejo su imagen al revés y lo negativo se sublimará en ella, quien siendo estado positivo y estando en estado positivo, puede transformar la vanidad y la seducción en idealidad, dulzura y dominación de los instintos por medio de la persuasión y el afecto.

De ahí que Juana Andrea mantenga fuera del espejo los nueve cepillos blancos, pues con estos (signos, por el número, de las grandes realizaciones mentales y espirituales, del paso de una fase de desarrollo espiritual a otra de desarrollo espiritual superior; y por el color, de la totalidad, de lo puro y lo purificado, de lo celestial, lo divino y lo sublime³¹³) hará uno (que por el número, simboliza el origen, la determinación, la indivisibilidad y la fuerza que insta la existencia de las cosas³¹⁴) y, tal como el “El Ermitaño”, que con una

³¹² Burckhardt, T., “La simbologia dello specchio”, 2000 en Centro Studi La Runa. Online., 1998-2022, Centri di Studi La Runa. Archivio di storia, tradizione, letteratura, filosofia, Online. Visto en: <https://www.centrostudilaruna.it/burckhardtsimbologiaspecchio.html> [02/10/2022].

³¹³ Cirlot, J., *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1992, p. 101.

³¹⁴ Méndez, M., “El significado de los números en su aplicación a la numerología”, Gran Logia de España, p. 4. Visto en:

linterna parcialmente velada y un cayado con el que encanta a la serpiente del instinto, sin destruirla, buscará, con ayuda de Catito (su constante acompañante y compañero en el proceso de autoconocimiento y despertar sexual), limpiar la mancha de su blanco vestido, como ritual-marca de purificación necesaria para iniciar en un nuevo estado de cosas, para así poder vislumbrar, encontrar y acceder a la verdadera luz interior, a ese “allá, donde hay mucha luz”. Este será el punto de inicio de un nuevo proceso, de un nuevo estadio, pero no solo para Juana Andrea, sino también para Catito. Dice este:

[...] Ante lo irremediable, tomé el doble cepillo y empecé a cepillar su blusa por la parte en que la espalda se une con el hombro.

Con la pura puntita de las cerdas, con suma suavidad, la estuve cepillando.

De pronto, me di cuenta de que la parte de la tela que estaba cepillando, poco a poco se iba haciendo transparente.³¹⁵

De suma significación es que se mente el cepillo compuesto por los nueve, y hecho uno, como “doble”, pues esto añade algo más a toda la construcción simbólica de la escena. La significación de la duplicidad, siguiendo el simbolismo que se encuentra en el número dos del cual se deriva, es el principio de la dualidad, el opuesto-diverso al uno, en el que se identifica lo femenino por la receptividad y en el que se vincula la dulzura y la suavidad, en el lado positivo, pero también, en el lado negativo, con la malicia y la audacia³¹⁶. Entonces, gracias a la naturaleza dual del cepillo, Catito tiene en sus manos, por medio del instrumento que Juana Andrea le ha facilitado, algo que, pues simbólicamente connota lo manifiesto y lo no manifiesto, lo consciente y lo inconsciente³¹⁷, vuelve transparente aquello que cubre, oculta, lo más propio, íntimo, natural y profundo de Juana Andrea. Es así como, no pudiendo ignorar lo que estaba viendo, Catito continuó cepillando, aunque no había más manchas, a su sorprendida tía “hasta antes del tercer canto de los gallos y ella se fue de él sin enterarse de que la había visto, sin comprender que iba vestida con sedas ya invisibles”, hecha visible, clara y conocible a él y a quien la mirara, pues su hábito de novia

https://www.derechopenalenlared.com/libros/mendez_mariano_el_significado_numeros_aplicacion_numerologia.pdf

³¹⁵ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández*, FCE, México, 2007, p. 434.

³¹⁶ Méndez, M., “El significado de los números en su aplicación a la numerología”, Gran Logia de España, p. 5. Visto en: https://www.derechopenalenlared.com/libros/mendez_mariano_el_significado_numeros_aplicacion_numerologia.pdf

³¹⁷ Ídem.

ya era uno que dejaba pasar la luz por él y permitía ver a través de sí la completud de su persona.

Gran significación tiene que se haga mención del término de su labor de transparentación “antes del tercer canto de los gallos”, pues, de manera semejante que en el pasaje bíblico referente al momento en que Pedro niega a Jesús por tercera vez, se marca el inicio de un proceso de muerte y nacimiento (y renacimiento) de algo nuevo, de un nuevo día, de una nueva vida, así como la confirmación de la naturaleza real de la persona con la que se estaba, de su verdadero valor en la existencia de quien contempló y compartió de la existencia de tal ser. Para Catito, y esto se comprende mejor con los sueños que posteriormente tiene y con lo que de ellos relata y reflexiona, lo experimentado en esta escena será una marca, como para Juana Andrea, del inicio de su transición de un estado a otro, de un cambio en su capacidad de comprender su existencia, la realidad y la vida de una manera más profunda, más plena, más consciente y más responsable.

Por el momento es conveniente detener hasta aquí el análisis simbólico de la escena, pues, obviamente, podría decirse mucho más, pero con esto es suficiente para que, en lo tratado próximamente en este análisis, pueda hablarse del sentido completo de la obra y su finalidad discursiva.

Ahora bien, tras ejemplificar cómo se desarrollan las escenas del segundo tipo, será oportuno hablar del siguiente tipo identificado de escena en el relato narrativo. Como se había mencionado ya, este tercer tipo es el de la *escena con poco diálogo-con mayor descripción*. En este tipo de escena la igualdad de tiempo entre relato e historia dependerá en gran medida de la descripción, por medio del desarrollo fluido de relatos de acontecimientos y de palabras (discurso narrativizado y discurso traspuesto), de las acciones, de los pensamientos y el espacio, más que de la reproducción tradicional de diálogos (el desarrollo del discurso restituido). En este caso, podría resultar conveniente considerar que ocurre algo similar a lo que en la escena teatral donde estas se dan como “episodios de acción que tienen continuidad entre sí, sin que haya pausa ni variación de tiempo o lugar y en las que lo que las diferencia es la variación de los personajes³¹⁸”, y en las que, si bien la enunciación de diálogos es de suma importancia, no es la única acción

³¹⁸ Varela, L., *Literatura II*, Book Mart, México, 4a edición, 2012, p. 218.

que se efectúa ni es la que lo define totalmente, pues puede existir escenas en las que los personajes se mueven, actúan e interactúan sin siquiera pronunciar diálogo alguno. Pero, bueno, en este punto a lo que se apela, sencillamente, es a que haya una consecución en la acción narrada, de tal forma que se simule el paso del tiempo y se sienta que va ocurriendo en el relato como pasaría en la “realidad” referida en la historia, sin grandes saltos, sin omisiones claras ni síntesis tajantes de una multiplicidad de actos y hechos.

Pero, para que no se quede en meras menciones, tómese como ejemplo primero de tales escenas el nudo de la novela en el que se relata cómo experimentó Juana Andrea la muerte de su madre, lo que en ese momento pasó. Dice así:

En la recámara adjunta, siguiente hacia adentro, la misma en qué pasó su fulminante enfermedad y entregó su cuerpo la difunta, encima de la mesa de planchar, cubierta con varios lienzos negros, en defecto de uno sólo que alcanzara a cubrirla por completo, y dentro ya de la caja en que había de ser bajado a la tierra, fue tendido el cadáver.

Andrea veía las patas de esa mesa, que ahora, cercadas por los filos de los lienzos, alumbradas por la luz amarilla y palpitante de los cirios, soportando ramos de flores y flores sueltas y esparcidas encima de la mesa y caídas sobre el piso, tenían un sentido imposible de aclarar, captar o definir; pero muy enemigo, cruento y doloroso. Eran cuatro estás patas, cuadradas, regulares, bastas, sólidas, de madera corriente y sin ninguna pintura —hacían pensar en huesos—. Cuatro patas de mesa, esto era lo que habían sido siempre y lo que eran ahora; con todo, ahora producían un efecto, desempeñaban una función que no hay palabras para traducir. ¿Chupaban, absorbían, vaciaban? No se sabe. Algo había de esto; pero también parecía ser que emanaban algo, quién sabe qué inexplicable especie de sustancia contraria al corazón.³¹⁹

Tal como si se estuviese contemplando y escuchando lo que en torno a Juana Andrea era y ocurría, al tiempo que se mira externa e internamente a Juana Andrea y lo que ella ve, desde donde ella lo observa, desde una focalización fuera de ella y que lo comprende todo a la vez, pero que parece, por momentos, posicionarse desde sus ojos y ser la proyección de lo que ella contempla, es que este omnipotente narrador abre esta viva escena. Hasta este punto, la fluidez temporal narrativa depende, como bien se puede apreciar, de un detallado relato de acontecimientos (de objetos, acciones y entornos) que en su mención y

³¹⁹ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández*, FCE, México, 2007, p. 355.

descripción continua de los acontecimientos y las cosas parece reproducir la acción inmediata de existencia y contemplación del momento experimentado y referido en este punto del relato narrativo.

A continuación, como menciona Genette que puede ocurrir con las escenas desde la aparición de Proust en la narrativa, se desarrolla una breve pausa en la que el narrador, a modo de paréntesis descriptivo³²⁰, reflexiona sobre cómo, en cierto estado de tristeza, se realiza el suspiro y cómo este puede ser consuelo o, negativamente, un sollozo fallido. Pero este detenerse a plantear tal fenómeno “de nosotros”, de él y nosotros (lectores, y todos los seres humanos), no es un mero acto digresivo ni una mención fortuita, sino que viene a ser planteamiento de circunstancias conexas, de estados anímicos que llegan a ser conocidos, de alguna u otra forma, por toda persona y que, al ser evocados y condensados en una imagen mental por la palabra, permiten concentrar la tensión emotiva de la narración en la naturaleza emocional de los consecutivos acontecimientos y, así, facilitar la fluidez y la apariencia de igualdad del tiempo y los actos reproducidos. La escena continúa, entonces, enunciándose:

Madre, mi madre, madrecita, ¡ay! No hay palabras con que pueda hablarse entonces, no hay otras palabras.

—Mejor me hubiera muerto yo —exclamó la niña de pronto, sincerísimamente, con todo el corazón, aunque sin haberse puesto a medir completa ni incompletamente el alcance de lo que decía.

Se hizo una pausa, una suerte de receso del sentir, y de hundimiento de la conciencia y de la sensibilidad. En seguida vino una entre sensación y aparición del contenido de lo que acaba de exclamar. En lugar de la vida de su madre, lo que había sido tratado por la muerte, era el de ella misma. Muerta ella, con respecto a su madre, era lo mismo; es decir, tampoco existía su madre; perdía, además, a su padre; la casa no existía, no existían asimismo los paisajes, ni su corderito sancho, y todo había acabado para ella; y la sobrecogió un espanto infinitamente más frío y seco que el de la orfandad, y le pareció muy grave, muy injusto, muy falto de igualdad lo que había ofrecido.

Bueno, siguió adelante, rectificándose, que no me hubiera muerto yo, que se hubiera muerto mi papá.

³²⁰ Genette, G., *Figuras III*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989, p. 165.

¿Qué más podía ofrecer? Su padre era un hombre íntimo, interior, encubierto, caviloso, compacto como un árbol de madera muy dura, casi pétrea, pero viva, que usaba trajes semejantes, por los tonos de sus tintas, a la tierra. Sus ojos ordinarios eran áridos; pero para ella se encendían de mansedumbre o de humedad, sin excepción. Ciertamente le imponían respeto con orillitas de miedo, y que no impelían a acariciarlo como a una flor; pero su presencia era ancha, firme, beneficiosa, y esparcía la sombra tutelar y protectora de un bien plantado árbol.³²¹

En este momento de la escena, el desenvolvimiento de esta depende de la intercalación de una serie de relatos de palabras con el relato de acontecimientos. En primer lugar, se da un discurso, en estado traspuesto, del tipo indirecto libre (un relato de palabras en que las instancias narrativas, el personaje y el narrador, quedan confundidas, pues resulta como si el narrador asumiera el discurso del personaje o, también podría decirse, como si el personaje hablara por la voz del narrador³²²), el cual se encuentra cuando se enuncia: “Madre, mi madre, madrecita, ¡ay! No hay palabras con que pueda hablarse entonces, no hay otras palabras³²³”. En la enunciación no hay como tal un verbo narrativo (declarativo) o signo gramatical que distinga tajantemente el origen del enunciador, esto es, si es que es el narrador o Juana Andrea, mucho menos que declare si es que se ha dado en forma de un discurso pronunciado o un discurso interior. Lo que hace comprender de algún modo que lo que se está diciendo expresa lo que la niña está sintiendo o pensando, y que es un sentir asimilable por cualquiera, pues todo ser humano lo ha vivido, o vivirá, de una u otra forma, es la referencia de lo que anteriormente se ha descrito y lo que posteriormente se narrará, lo cual se da, precisamente, con un discurso de palabras restituido en el que la palabra parece cedérsele a Juana Andrea y se le oye decir:

—Mejor me hubiera muerto yo —exclamó la niña de pronto, sincerísimamente, con todo el corazón, aunque sin haberse puesto a medir completa ni incompletamente el alcance de lo que decía.³²⁴

Consecutivo a esto, se desarrolla un relato de acontecimientos en el que el narrador ofrece una vista directa y profunda de lo que en el sentir y pensar de la niña pasó, de lo que

³²¹ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández.*, FCE, México, 2007, p. 556.

³²² Genette, G., *Figuras III*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989, p. 231.

³²³ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández.*, FCE, México, 2007, p. 356.

³²⁴ Ídem.

en su conciencia y sensibilidad se produjo, de lo que comenzó a ocurrir, a sentirse, a reproducirse y re-producirse en su interior. Entonces, describiendo el proceso experimentado por la niña, el cual la llevo a concebir por vez primera lo que implicaría dejar de existir ella misma y a sentir el espanto y el sobrecogimiento que tal realidad produce, se da un discurso traspuesto, pero ahora en estilo indirecto (discurso un poco más mimético que el contado, pero que, pese a ser capaz de cierta exhaustividad, no da ninguna garantía ni sentimiento de fidelidad literal, pues la presencia del narrador se nota claramente en la propia sintaxis de las frases, por lo que la autonomía documental del discurso no es equivalente al de una cita³²⁵). Este discurso se da en la parte que dice: “Bueno, siguió adelante, rectificándose, que no me hubiera muerto yo, que se hubiera muerto mi papá³²⁶”, y, aunque se enuncia “siguió adelante, rectificándose” en donde se manifiesta que quien habla es un “otro” que ve desde fuera al personaje, y permite comprender que esa idea era lo que la misma Juana Andrea pensaba y decía en su mente, así misma, la enunciación no garantiza que eso era exactamente lo que ella misma estaba enunciando (vocal o mentalmente). El uso de este tipo de discurso, aunque no es el más mimético, por no distinguir totalmente la voz del narrador y del personaje, es el preciso para generar el efecto de estar, efectivamente, viendo, escuchando y percibiendo lo que en el fuero interno (mental, psicológico y emocional) de la niña ocurría, la acción subjetiva, pero real, en la experiencia vital de esta, el hilo de pensamientos, recuerdos y proyecciones que mentalmente le sucedían. Por eso es que no es extraño, sino comprensible, que inmediatamente se desarrolle un breve discurso traspuesto en estilo indirecto libre que se continua con un detallado relato de acontecimientos que, por la forma de la enunciación, es la continuidad del acto meditativo-reflexivo-rememorativo que en el presente narrativo relatado está acaeciendo. Este discurso traspuesto se da al enunciarse: “¿Qué más podía ofrecer? Su padre era un hombre íntimo, interior, encubierto, caviloso [...]”³²⁷.

La escena continúa su desenvolvimiento con un detallado y fluido relato de acontecimientos girando en torno a la figura del padre de Juana Andrea y a las actividades, la convivencia y la habitualidad de sus vidas, de sus días, juntos. En la serie de acciones

³²⁵ Genette, G., *Figuras III*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989, p. 229.

³²⁶ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández.*, FCE, México, 2007, p. 356.

³²⁷ Ídem.

reproducidas en este punto, se encuentra un pequeño pero significativo discurso restituido (“—¿Quieres venir al monte, Juana Andrea?³²⁸”), que, por el momento en el que es mentado, acentúa la consecución constante del discurrir de los acontecimientos y, aunque en artificio, parece replicar el transcurrir “normal” de las acciones en el tiempo, igualar el tiempo del relato con el tiempo de la historia. Esto se puede apreciar al leer:

Allá tomaba el hacha, la cierra, etc., y se iba al monte él solo con su alma y volvía cubierto con una capa o manto o atmósfera de desaliño en qué bien se conocía que había trabajado de verdad. Astillas de madera que se le enredaban, solían permanecer en sus barbas cortas, grises; pero todavía mucho más oscuras que ya claras. Siempre traía alguna hoja seca, lodo o jirones de breña en alguna parte, sobre los vestidos que cubrían su cuerpo. A su modo, casi era un paisaje, no un pensil de violetas y de dalias, ni un huerto de limoneros, sino un rincón del monte.

En ocasiones cargaba con ella.

—¿Quieres venir al monte, Juana Andrea?

Seguro que quería. Sin contestar se disparaba a encasquetarse el sombrero ancho, para el sol, se ajustaba las cintas del calzado, y cuando el invitante salía, la invitada ya estaba esperándolo en las trancas.

No hablaban palabra en los caminos. Si acaso una tercera parte de lo muy necesario. Se entendían sin hablar. En momentos, durante la marcha, el padre pasaba su mano dura de madera viva sobre la cabecita dócil de la niña, y ésta sentía fresca si hacía calor, y tibieza, si frío, y se acercaba a emparejar sus pasos a los de su padre a fin de facilitar que éste la alcanzase.

La niña corría, jugaba, trepaba con mil dificultades a una piedra, quería mover un tronco y casi siempre acababa confesándose a sí misma que no podía con él.

En tanto, el padre trabajaba despreocupadamente, sin ningún embarazo, hacía lo que tenía que hacer, sin ser importunado, lo mismo que si estuviera solo.³²⁹

En el cambio de un párrafo a otro, como dando un salto para pasar del fondo a la superficie, el narrador pasa de proyectar del plano interno al plano externo de la realidad la acción efectuada y experimentada por y en Juana Andrea.

³²⁸ Ibidem., p. 357.

³²⁹ Ibidem., p. 356-357.

Todos estos recuerdos, pensamientos y reconsideraciones surgieron sin palabras, lucieron en escenas y figuras superpuestas, como fotomontajes; y transcurriendo con independencia de este tiempo exterior, sensible, cronométrico, rígido, se desarrollaron dentro de ese otro que no puede medirse y que difiere del primero, principalmente, en que posee una infinita elasticidad.³³⁰

Entonces, de manera análoga a una obra cinematográfica en la que dentro de la unidad narrativa de la escena se puede proyectar, con solo un cambio en la forma de encuadrar (modo en que se selecciona la realidad según la distancia y el ángulo de mira que elige dar el operador de la cámara de acuerdo a la imagen que importa según la expresión buscada³³¹), o en el cambio de fotograma (fotografía encuadrada, elemento básico de selección/parte de realidad que puede abarcar el objetivo con la cámara³³²) o de plano/encuadre (unidad básica cinematográfica compuesta por muchos fotogramas, selección de la realidad de acuerdo a cierta visión particular³³³), una introspección momentánea e/o instantánea que lleva a reproducir vivencias o recuerdos de cosas pasadas, o proyecciones de acciones futuras, como si estas estuvieran aconteciendo en el instante mismo, pero subordinadas a la unidad de tiempo y lugar a la que se vuelve sin gran dificultad, pues esto está dentro de la misma acción y basta con cambiar de fotograma (y la realidad que en él se muestra) y a un encuadre que corresponda a la unidad de tiempo y lugar inicial de la escena³³⁴, en el relato se vuelve posible percibir los acontecimientos rememorados y el acontecimiento en sí vivido por Juana Andrea y referido como si, efectivamente, se estuviera dando en el momento mismo y como si se estuviese experimentando y sintiendo en el ser mismo de ella en ese momento vital. Por eso, con gran viveza y sentido, aunque genera cierta sorpresa, más no extrañeza, es tan claro y pleno de sentido que el narrador, en una pequeña pausa que pronto tornará al andar de la escena, dilucide:

³³⁰ Ibidem., p. 357.

³³¹ Martínez, E. y S., Sánchez, “El encuadre” en *Cine y educación-Aula creativa*, Enrique Martínez-Salanova Sánchez. Visto en: <https://educomunicacion.es/cineyeducacion/encuadre.htm> [03/10/2022].

³³² Ídem.

³³³ Ídem.

³³⁴ Scandone, E., “Scena” en *La comunicazione. Dizionario di scienze e tecniche*, Franco Lever-Pier Cesare Rivoltella-Adriano Zancchi (edit.), Università Pontificia Salesiana, Roma. Visto en: <https://www.lacomunicazione.it/voce/scena/> [22/03/2021, en México; 23/03/2021, en Italia]

Suele suceder así: que nos dormimos y soñamos cosas y acontecimientos con duración de un año y, sin embargo, en el reloj la manecilla ha avanzado tan sólo dos minutos. Por esta razón no ha sido posible describir estos pensamientos de Andrea con la rapidez necesaria para que el lector no se desvinculase y ahora le parezcan extrañas las palabras: "No, que no me hubiera muerto yo; mejor que se hubiera muerto mi padre". Pero para la niña ausente de este tiempo que digo —el físico o el de la mecánica física— no se entrometieron, ni el tiempo en que discurrieron bastó para distraerla, así como a nosotros nos han, acaso, alejado y distraído. De manera que entre la primera vez que lo dijo y ahora que lo estaba repitiendo, no hubo parche, ni puente, ni desvío, ni laguna, y lo repitió sin darse cuenta de que esta vez en su mente se pronunciaban las palabras con voz mucho más baja, como con timidez, y como con conatos de contrariedad, desaprobación y desconocimiento de su voluntad.³³⁵

Ahora bien, otro ejemplo sumamente ilustrativo de este tipo de escenas con poco diálogo y más descripción es uno que se halla en aquel nudo del discurso narrativo en el que Fulán, "una sosegada media tarde, externándose del poblado donde vivía, realizó un pequeño viaje-paseo que lo condujo a adquirir conciencia de su soledad y el presentimiento, la sospecha, de que acaso la soledad era su yerro"³³⁶. Es importante resaltar el hecho de que todo este nudo del relato resulta, desde que sale del poblado hasta que, tras encontrarse con la joven del cántaro y el perrito (Juana Andrea, a la que después conocería cumplidamente) y vuelve a su casa, se duerme y despierta a un nuevo día, una especie, asemejándolo a lo fílmico, de secuencia conformada por varias escenas (de las cuales unas son del tipo *totalmente descriptivas-sin diálogos* y otras del tipo *poco diálogo- mayor descripción*). En fin, habiendo dicho esto, el ejemplo que aquí atañe es aquel que se localiza al leer:

Debo estar fatigado, dijo al fin, quizá si tomo asiento y llego a sosegar me un poco logre hallar mi palabra.

Y diciendo esto, hizo girar sus ojos con apasionada calma en busca de una cama.

Se extrañó levemente de no encontrar ninguna, se extrañó de ello lo mismo que si en lugar de encontrarse en una plaza pública se encontraría en una alcoba.

Eh, qué pueblo más inútil, se dijo, que pueblo más inútil y más mal atendido; parece ser que éste es su principal jardín, y no obstante no se ve en todo él ni tan sólo una cama. Tendré que conformarme con una de esas rudimentarias bancas. Yo quisiera sentarme; pero, pues

³³⁵ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández.*, FCE, México, 2007, p. 357.

³³⁶ *Ibidem.*, p. 366

no hay camas aquí, debo tener resignación y conformarme con poder ponerme de rodillas. Y luego que lo puso en efecto, se dio cuenta de que en una banca, tanto como acomodarse de rodillas, puede uno tomar asiento, y aun tan cómodamente como en la más genuina y bien perfeccionada de las camas. Y como mientras se movía para adoptar la posición que deseaba, estuviera sólidamente persuadido de que al sentarse iba sentirse maravillosamente cómodo, todo lo contrario, y se sintió presa de un desasosiego extraño que le daba la impresión de no haber tenido principio y de que nunca jamás se acabaría.

¿En qué consistiría aquello, Señor, ¿en qué consistiría? Ah, ya se daba cuenta. Sobre la banca había un dosel de ramas, [...] ³³⁷.

Hasta este punto en el desarrollo de la escena se ha hecho uso de la intercalación del relato de acontecimientos y del discurso traspuesto en estilo indirecto en tres momentos. El primer discurso traspuesto que se encuentra es este en el que se enuncia: “Debo estar fatigado, dijo al fin, quizá si tomo asiento [...]”; y el segundo, aquel en el que se lee: “Eh, qué pueblo más inútil, se dijo, que pueblo más inútil y más mal atendido; parece ser que [...]”. Atendiendo a lo que se define como propio del discurso indirecto, se nota evidentemente que, en ambos casos, aunque el narrador traspone las palabras del personaje y pareciera que, en efecto, es lo que Fulán se dijo y es su voz la que enuncia, el narrador es quien habla y reproduce, en su asimilación, lo dicho por este. Lo interesante es cómo con la enunciación breve de “dijo al fin”, “Y diciendo esto” y “se dijo” sin el acompañamiento de algún otro signo gráfico que señale la distinción entre uno y otro, el narrador, evidenciando su presencia externa en este relato intradieгético, intensifica, además de marcar una aparente omnisciencia al reproducir tan detalladamente el soliloquio de Fulán (evento que nadie más podría haber presenciado, pues nadie más se encontraba con él y mucho menos Catito, quien, por la realidad temporal de la historia, ni por error podría haberlo visto), el efecto mimético por el cual se logra representar el acontecimiento del modo justo para hacer sentir al lector que está viendo y escuchando tal cual lo experimentado por Fulán, desde su interioridad y desde la exterioridad, desde su pensar, desde su actuar, desde su sentir, de tal forma que el testimonio adquiera el carácter de verídico, vívido, auténtico y real; legitimando así, también, la dualidad de la realidad humana en la que lo real se constituye tanto de lo objetivo y lo subjetivo, de lo material y lo inmaterial, y en la que a la

³³⁷ Ibidem., p. 371.

par que hay una objetividad-objetiva interviniendo y definiendo, hay una objetividad-subjetiva y una subjetividad-subjetiva³³⁸ de igual relevancia en el existir del Ser Humano.

Otra cosa importante a señalar, y que se analizará mejor al hablar del “*Modo*” y la “*Voz*” en la novela, es que, aunque el narrador parece diluir su presencia y transfigurar su condición por medio de la naturaleza del punto de vista desde donde se narra y se muestran los acontecimientos, siempre aclara que es Catito-adulto quien habla desde el recuerdo de sus vivencias pasadas, lo cual hace aún más extraño y particular el hecho de que conozca y cuente como cuenta la vida, los pensamientos, sentimientos y sensaciones experimentados por Juana Andrea y Fulán. Sin embargo, y por lo que él mismo va explicando en el discurso narrativo (el estado de cosas en que vivían, el modo de ser de quienes en esa realidad interactuaban, su particular modo de ser y de pensar y la comunicación que entre ellos llegó a haber), se logrará vislumbrar que, aunque increíble, esto es posible por la gran comprensión y conocimiento que de ellos tuvo él, así como por el reconocimiento que entre los tres llegó a haber. Pero bueno, por el momento, resulta conveniente dejar constancia de esto y continuar con lo analizado anteriormente.

En cuanto al tercer discurso traspuesto ubicable en este fragmento de escena, aunque por ese “[...], ya se daba cuenta” se sigue, relativamente, percibiendo que es un discurso indirecto y no, por la fuerte impresión de estar escuchando tal cual a Fulán generada por la mayoritaria conjugación verbal en primera persona de singular intercalada con la conjugación en tercera persona de singular del párrafo anterior, un discurso indirecto libre, vemos como se intensifica con suma agilidad el artificio de completud en el que se ve desde un visualizador que puede a la par focalizar y aprehender hacia el interior y hacia el exterior, de la particularidad a la totalidad. Es así que la escena continua con:

Y quién había de creer semejantes niñerías en Fulán, quién había de creer que Fulán fuera capaz de amargarse la vida por tales niñerías. El caso es que en un tiempo nuevo mayor del necesario para rezar un credo, Fulán ya había cambiado cuatro bancas, y en lo que se rezan dos, más de catorce, y en lo que se rezan seis, ya las había probado todas, inútilmente. Y desde que empezó a buscar descanso, desde que se sentó en la banca en dónde se sentó la primera vez que se sentó, hasta que las había probado todas por dos veces, la pequeña, mínima, embrionaria desazón que empezara a amargarlo en un principio, acabó por

³³⁸ Ibidem., p. 370.

convertírsele en una sensación de descontento, colindante de la angustia y la desesperación.³³⁹

Y aunque la impresión primera pueda hacer parecer que la consecución de acciones efectuadas por Fulán en su elección de banca será sintetizada, de forma sumaria, el hecho de que se empiece a enunciar los “tiempos” y las “veces” que probó una u otra no es sino la preparación necesaria para reproducir con mayor precisión el transcurrir de las acciones en el tiempo, el tiempo mismo, el anuncio de que la replicación del tiempo de la historia se seguirá efectuando con la mayor fidelidad posible. En este sentido es que el narrador prosigue diciendo:

Si nosotros lo hubiéramos seguido desde arriba, con nuestros propios ojos hubiéramos podido llegar a constatar que así como los primeros cambios los fue haciendo con lentitud humana y natural, y los segundos o de en medio ya un poco precipitadamente, los postreros ya con celeridad nerviosa, agitada, patológica.

Viéndolo levantarse de su última banca, cualquiera hubiera pensado que acaba de advertir un coche, que rodando a cien kilómetros por hora, viniera en dirección y amenazara atropellar a un niño descuidado. Así, con esta exacerbación se levantaba; pero no era que acudiera a salvar la vida de ningún pequeño, era que iba a averiguar si en otra banca encontraba algún descanso.

Válgame Dios. Y ¿qué es lo que tenía?, ¿qué es lo que estaba sucediendo, ¿qué es lo que le acontecía?³⁴⁰

Si bien la presencia del narrador se declara abiertamente cuando este dice: “Si nosotros lo hubiéramos seguido desde arriba, con nuestros propios ojos hubiéramos [...]”³⁴¹, lo cual se fortalece con el uso de la primera persona del plural (tanto en el pronombre “nosotros” y la conjugación verbal) y el involucrar y hablar directamente al lector, y el recuerdo de que es Catito-adulto vuelve, el efecto de omnisciencia no se pierde, pues la conjugación torna de inmediato a la tercera persona de singular y, con el desarrollo de un relato de acontecimientos concentrado en describir el actuar, sentir y reflexionar de Fulán, se logra reproducir con suma naturalidad lo que internamente acomete a Fulán, el estado dubitativo que lo hace contrariarse y exasperarse, las ideas que por su pensamiento

³³⁹ Ibidem., p 372.

³⁴⁰ Ídem.

³⁴¹ Ídem.

circulaban. Estas ideas resultan ser, por el momento y la forma en que se dan, condensadas en un muy ágil discurso indirecto libre (“Válgame Dios. Y ¿qué es lo que tenía? [...]”³⁴²) en el que, aunque se tiene presente que es parte de la descripción del estado emocional confuso del personaje, resulta que no es solo la descripción del estado de cosas enunciado por el narrador, sino una enunciación de la que no sé logra distinguir totalmente si es solo la reflexión-discurso del narrador efectuada y enunciada en una fugaz pausa o un discurso pronunciado o interior del personaje. Y esto, una vez más, fortalece y alimenta grandemente el efecto mimético de lo relatado en el discurso narrativo.

De este modo, la escena continua su desarrollo al describir el narrador:

En seguida, y no por aflojamiento de la tensión de su espíritu, más porque el cuerpo es carne y la carne es débil, desde que alcanzó un punto de celeridad que llamaremos máximo, porque de allí no pasó, se sostuvo un poco en la violencia de sus movimientos, y empezó a descender, también por grados.

Y allá, al fin de la mil y quinientas experiencias, quedó por fin rendido, sudoroso, con el presentimiento recóndito de una irremediable y próxima derrota. Y se paró indeciso entre dos bancas, anheloso y sin acertar a decidirse por una ni por otra. Y contó las losas de piedra que en diagonal marcaban un camino que iba a morir al pie de una de las bancas. Eran dieciséis. Y contó las losas que en diagonal también formaban un camino que iba a morir al pie de la otra de las dos bancas. Y eran también dieciséis losas.

¿Cuánto tiempo permaneció de pie, confuso, buscando un apoyo que lo decidiese a tener fe, o a suponer en cuál de las dos bancas encontraría por fin algún reposo? No se sabe. Lo único que yo puedo decir, es que al cabo de una atentísima, fervorosa, sutil y cordial meditación, se estuvo con los ojos clavados en el cielo límpido del Este; pero no mirando al cielo, sino sin visión ninguna. Y lo que decidió fue sentarse, de aquellas dos bancas, en la que hubiera más personas sentadas.

No advirtió que la que acaba de tomar era una resolución plagada de excepciones. Y que era, por ejemplo, imposible sentarse en la banca en que hubiera tantas personas cuantas pudiera contener. Pues de este modo, ¿cómo se sentaría en ella?... Esto lo estoy diciendo yo. Él lo único que hizo fue tomar su resolución.³⁴³

Resulta indispensable, pues es un rasgo evidente y fundamental dentro del desarrollo del discurso narrativo, esclarecer que si el narrador en este punto vuelve a

³⁴² Ídem.

³⁴³ Ibidem., p. 372-373.

mostrarse abiertamente en su calidad de “Yo” es porque, y hay que recordarlo, él es el protagonista de la historia que ha motivado la evocación de todas estas remembranzas y, si bien él no es el personaje principal de este relato metadieético (secundario), por su calidad respecto a este relato metadieético de narrador extradieético-heterodieético (narrador en primer grado que una historia de la que está ausente³⁴⁴), él tiene la facultad de narrar, aunque no explicita cómo ni cuándo ha accedido a tan omnisciente información, lo vivido por Fulán y Juana Andrea. Pero bueno, habrá que esperar un poco más, cuando se arribe a los apartados del “*Modo*” y la “*Voz*” para comprender mejor cómo es que esto se da y por y para qué se da de tal forma. Hasta aquí lo que sí se puede afirmar, por lo que ya se ha analizado, es que con ese “[...] Lo único que yo puedo decir [...]”³⁴⁵ y el “Esto lo estoy diciendo yo. [...]”³⁴⁶ consolida el carácter testimonial y referencial real de los acontecimientos referidos y, tal cual, como si él viera directamente junto con nosotros el presente ya pasado de Fulán, re-produce lo vivido relatando:

Ya se encaminaba, digo, ya encaminaba sus ojos hacia las bancas candidatos; pero, y he aquí otra excepción, percibió que la banca que quedaba a su derecha estaba sola, vacante, desocupada, inútil o sin gente. Pues miró hacia la otra y observo lo mismo; ni tan solo una mosca se posaba en ella. Entonces vio hacia otra un poco más lejana, y estaba vacía, solitaria, tan abandonada como las dos primeras. Y lo mismo la cuarta hacia la que, todavía sin dar un paso, envió la vista. Ya las bancas a que desde allí, sin moverse, podía tener acceso con la vista se habían agotado. Por tanto, se echó a andar y a medida que iba revisando, constataba que una tras otra todas estaban solas, todas, hasta la última. Y de pronto, sucesivamente y por el orden en que se hace la enumeración, sintió frío, miedo, tristeza, desolación, angustia, mueca en embrión de lágrimas, y lágrimas. Y recordó que desde que entrará en el pueblo, ni en las calles, ni en las casas, ni en las tiendas, ni en los talleres, ni en las oficinas había visto alma viviente. Una quintaesenciada y concentradísima gota de algo más amargo y hondo que cuanto hasta entonces había sentido y conocido, lo golpeó con titánica fuerza, como una punta dura como de acero y fría como de nieve y de vacío, exactamente la mitad del corazón, la mitad de la memoria y el centro de los huesos. Y entendió que no había bajado a ciudad alguna, sino que había andado recorriendo su propio corazón. Y como suele sucederme a mí, que cuando me duermo y sueño, a veces, dentro del sueño comprendo que estoy soñando, y desde entonces se apodera de mí el

³⁴⁴ Genette, G., *Figuras III*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989, p. 302.

³⁴⁵ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández.*, FCE, México, 2007, p. 373.

³⁴⁶ Ídem.

espanto y deseo alejarme del abismo del sueño y recobrar el mundo de mi vida real, Fulán quiso retirarse de su propio corazón; pero como a mí el abismo de mi sueño, a Fulán no lo quería soltar el de su corazón. Todavía lo trajo por más calles y callejones desiertos, por más casas vacías, por más tiendas sin dueño, por más ángulos y parajes de abandono. Y cuando, por fin, merced a un prolongado y penosísimo esfuerzo logró volver en sí, se vio en la ladera de una loma muy baja y de muy suave pendiente. [...]³⁴⁷

Ahora bien, el último ejemplo a considerar para mostrar cómo se da este tipo de escenas en el relato es aquella que se presenta después del desarrollo de la importante pausa en la que Catito-narrador reflexiona, a causa de estar refiriendo la reacción de Juana Andrea ante la mirada de Fulán aquel día que la conoció cumplidamente, sobre “las represiones de la sexualidad y la malicia inconfesada, acompañada del misterio, que experimentaban y que alimentaba ciertos actos que no eran sino el resultado de la censura reprimida e inconsciente que los afligía a ellos³⁴⁸” (los que eran y habían vivido y crecido en esa sociedad, en esa realidad tan particular). La escena, puede decirse, inicia cuando Catito-narrador dice:

Sin embrago, la situación tendió a serenarse, transcurría un intervalo de relativa calma. Parecía que lo político tendía a equilibrarse; más, por lo que ve al tiempo: había llovido un poco, después había soplado el viento, las nubes se habían ido y el sol se había visto en el caso de tener que bajar a los senos de su ocaso en medio de un alrededor completamente limpio, acompañado nada más de su propia, aquella tarde inusitadamente profunda y blanca, limpia luz.

“Quisiera —exclamó nuestro tío abuelo don José María, como hablando consigo mismo—, quisiera estar en la casa de tu rancho. Pocas partes conozco en donde puedan verse llanuras tan tranquilas y extensas.”

Juana Andrea era la única que le quedaba cerca. No respondió palabra.

Las yerbas de las macetas estaban empapadas. Cada día las regaban. No parecía probable que lloviera, no se pensó en ello, regaron las macetas, y todavía no acaban de escurrirse, cuando se presentó el chubasco repentino. Así que para las macetas aquella tarde llovió sobre mojado.³⁴⁹

³⁴⁷ Ibidem., p. 373-374.

³⁴⁸ Ibidem., p. 387.

³⁴⁹ Ibidem., p. 390.

En este caso vemos cómo es que la descripción del transcurrir de la tarde, aunque en apariencia podría resultar ser un movimiento sumario del tiempo, y aunque formalmente sí lo es, sólo que supeditado al desarrollo del movimiento temporal de la escena, en efecto tiene como principal función introducir al lector en el momento preciso de la tarde, en el estado ambiental, de cosas, de dicha realidad, en el instante en el que estaban cuando el tío José María evocó el recuerdo del rancho de Juana Andrea, el recuerdo y la añoranza que tenía de él. Tras la restitución del discurso pronunciado por el tío, se prosigue con la descripción de la reacción de Juana Andrea y la situación en que se encontraban las plantas, como si este último aspecto fuera parte del mismo asunto y reflejo de la misma joven (nótese la sintaxis del párrafo, el hecho de que el estado de las plantas sea mencionado como un punto y seguido, como idea relacionada a la otra idea, como parte de la idea central, de la unidad temática del fragmento textual). Es notable, entonces, que la confluencia de la descripción y el diálogo en la medida en que se presenta (más descripción, menos diálogo) es indispensable ya no solo para lograr reproducir figurativamente el tiempo, sino también las sensaciones que en el experimentar el tiempo, el efecto que de ello hay en los sujetos, se tienen.

Ahora bien, como si fuera una secuencia filmica, se pasa en el relato de esta pequeña escena vespertina a una de naturaleza nocturna al narrar descriptivamente: “El anochecer se fortalecía, maduraba la noche, su substancia divina callaba transparente³⁵⁰”. Lo que a continuación se desarrollará será una escena del tipo *totalmente descriptiva-sin diálogos*, la cual continua al decir:

En el espíritu de Juana Andrea cayeron las palabras del tío abuelo don José María como granos de simiente en un seno de agua, en donde, por estar a la sazón algo turbado, no se advirtieron círculos ni ondulación alguna. Y como es natural que acontezca a los objetos que pesan más que el agua y caen en ella, allí se sumergieron y bajaron al fondo. Y cualquiera las habría dado por perdidas.³⁵¹

Y, de modo similar a lo que se observó en la escena anterior, la narración descriptiva que se da mostrará, figurativamente, el estado interior en que se encontraba Juana Andrea, el estado y la sensación experimentada en el fuero interno de la joven, el

³⁵⁰ Ibidem., p. 391.

³⁵¹ Ídem.

proceso gradual de asimilación de la significación y evocación de dichas palabras en el inconsciente y la memoria de la joven, en sus sentimientos y en su percepción del mundo y de sí misma. Para hacer más exacta la visión de cómo se encontraba Juana Andrea y lo que se mostrará en la escena posteriormente, el narrador realiza una pausa analéptica en la que sumariamente cuenta, aunque con nuevos pequeños datos que añaden información a lo ya relatado, lo ocurrido en la vida de Juana Andrea después de la muerte de su madre hasta los días en que su padre murió y ella fue acogida por la abuela de Catito, cómo interiorizó lo que sentía, “cómo se recogió en sí misma”³⁵². La pausa se cierra cuando el narrador vuelve al presente de la escena, tras mencionar de nuevo lo ocurrido aquella tarde y restituir lo dicho por el tío abuelo don José María, y dice:

[...] Y esto aceleró el proceso, y a ella empezaron a despertársele prematuramente y con una lentitud y firmeza que no me asombra, las vistas sepultadas, hundidas a una hondura tal dentro de ella que ya no le era posible percibirlas.³⁵³

Inmediatamente se abre otra pequeña pausa descriptiva (la cual ha sido analizada ya en el apartado correspondiente a la pausa) en la que el narrador reflexiona sobre “las cosas que han bajado en verdad hondamente”³⁵⁴. E inmediatamente, al término de esta, la escena se activa nuevamente y, basada únicamente en un relato de acontecimientos, la igualdad de tiempo entre relato e historia dependerá únicamente de la descripción de los actos de manera arduamente consecutiva y detallada, tal cual como si estuviese viendo actuar y ser a los personajes, al paisaje, a las cosas y los seres, al tiempo mismo, el entorno. De tal manera que no es extraño entonces que la escena sea la reproducción de lo acaecido en el fuero interno de Juana Andrea, un proceso interior, a modo de una preciosa alegoría en la que ella, aquella tarde, como tierra, se transformaría y florecería a una nueva realidad. La escena se desarrolla al decir:

He aquí a Juana Andrea convertida en un campo de tierra un poco seca, y un poco escueta todavía, y por lo tanto, todavía estéril y árida. El calificado que con más precisión juzgo que le correspondiera, es: inútil, inútil como campo, o inmóvil, que viene a ser lo mismo.

De pronto, esta tierra ha sido recorrida por un presentimiento. Algo desconocido y muy amable empieza a cuajar sobre ella, en el seno del aire, y bajo el cielo. Con esa suerte de

³⁵² Ídem.

³⁵³ Ibidem., p. 239.

³⁵⁴ Ídem.

tacto que permite a los ciegos advertir una presencia, y a los adormecidos el amanecer de su despertar, ella empieza a palpar que algo está cuajando bajo el cielo. Es que el aire se ha ido cargando de un vapor invisible, que en vano buscarían, si los tuviera, los ojos a la tierra, mas que la áspera corteza de su piel ya palpa con infinito ensueño y complacencia.³⁵⁵

La narración, aunque concentrada en la descripción de la tierra del campo, su condición y su sentir, en atención a lo que a esta misma la influye, amplía la visión y proyecta el espacio que la sojuzga, que la rodea:

Ya esta carga empieza a ser demasiado grave para poder seguir permaneciendo absorta o en disolución adentro del cristal del viento. Ya empieza a condensarse bajo la apariencia de un candor indeciso que sigue condensándose hasta formar el cuerpo de una nube; primero es transparente, vaporosa, que no impide ni siquiera la vista de la luna del día, aunque esta no es sino una uñita pálida que apenas se puede distinguir sobre lo azul, pero al final, blanquísima.

Y a esta inmaculada de encantadora nitidez, siguen otras que, a guiarse por el juicio de los ojos, se diría que van brotando de la nada, como por encanto.

Ahora, en total, más de la mitad del cielo está cubierta, las nubes son cada vez más gruesas, y ya no todas las blancas, algunas pardean. Se ven henchidas, ricas, llenas de una riqueza que quieren ofrecer.

Entonces la tierra se dispone, y sin pensar si es bueno o malo, sin juzgar, se entrega, y en actitud pasiva espera, abriendo hasta la desorbitación sus poros ciegos, el don que debe penetrar en sus entrañas.

El cielo entonces mira que ha llegado la hora, y se vierte, materialmente se vierte, hasta quedar exhausto, sobre la tierra dócil.³⁵⁶

La visión dirigida al cielo, a la atmósfera que cubre ahora por completo todo, torna a concentrarse de nuevo en lo que ocurre en la tierra, en lo que sucede internamente a esta.

Y entonces la tierra en vela, ennoblecida, así justificada, consigue un gran descanso, pretende que no importa morir, y se sumerge en un sueño profundo, como el de la muerte. Cualquiera juzgaría que se ha perdido; pero a su tiempo empieza a sentirse henchida por mil partes. Aquí un grano revienta, allí una raicecilla se profundiza, más allá un gusanillo seco se humedece y disuelve y empieza a incorporarse a la circulación de una caña que revive. Y a los días, una infinidad de despuntes y renuevos asoman con deleite y acuden a embellecer

³⁵⁵ Ibidem., p. 392-393.

³⁵⁶ Ibidem., p. 393.

la tierra; y un pájaro errante percibe desde lejos la existencia de una mancha de verduras tiernas, y viene y pisotea la tierra, y escarba y saca gusanillos. Y la tierra reconoce que esto sí es vivir y se entristece por los días en que pensaba que las de las nubes son manchas que manchan y a las qué hay que ahuyentar con contrición y escándalo.

Y esta tierra era la tía Lina, la propia Juana Andrea revelándose, entendiéndose, la mujer reprimida, sofocada y no reconocida, restituyéndose a su funcional naturaleza, por medio del ensueño.³⁵⁷

Así, entonces, saliendo de la interiorización, cambiando la figura retórica por la persona, se mira de nuevo a Juana Andrea, sin dejar de ver que ella se encontraba en lo que el narrador llama “un ensueño”, en un muy profundo e interno proceso que siendo ella vista desde fuera, desde una visión común, nadie podría observar. Y ahora, sin dejar de describir lo que internamente le acontecía y mostrando su vuelta a la realidad material, la voz del narrador cuenta:

Mas no pasó de aquí la audacia de su ensueño, porque acaso a mayor dosis de revelación, Juana Andrea ya no habría podido responder con inocencia, y las vivencias íntimas se fueron apagando y dejando lugar a lo exterior y a la objetividad.

La alcoba estaba a oscuras, casi a oscuras. [...] ³⁵⁸

Tras este momento, y efectuándose el mismo efecto de secuencialización fílmica, la escena cambiará, pero la naturaleza del movimiento, aunque breve, no cambiará su condición puramente descriptiva hasta que, prontamente, pase a la escena continua, en la especie de secuencia narrativa, que ya se presenta como una mayoritariamente descriptiva (escena en la que Juana Andrea observa a Fulán, en la azotea, mirar una refulgente estrella, y se llega a cuestionar si es que verdaderamente él podría haber sido el que efectuara los agravios cometidos). En fin, a efectos de ejemplificación, baste con mantener el análisis en este punto.

Además de este ejemplo, hay otras dos escenas que dan clara muestra de cómo este movimiento en este tipo de configuración se desarrolla dentro del relato. Uno de ellos es la escena que se desarrolla después de que Catito ve “la sombra de Juana Andrea al bailar al otro lado del valle” y tener un vívido despertar consciente de sus sentidos, la cual es la

³⁵⁷ Ibidem., p. 393-394.

³⁵⁸ Ibidem., p. 394.

correspondiente al sueño alegórico de la cruz, el patinador, la nave en forma de nube, el loro y la calavera³⁵⁹; y, desarrollada en el discurso narrativo antes que esta, está el caso de la escena acontecida después de la partida de Juana Andrea al baile (que es, precisamente, aquella en la que la sombra de Juana Andrea al bailar se deslizó sobre él). Para ver más exactamente como se da, concédase directamente el espacio a la voz de Catito-narrador, quien dice:

De pronto, desvelado, enrojecido como la mirada de unos ojos irritados por el insomnio, entró en el aposento un nocturno haz de luz que venía de muy lejos. Yo estaba recargado en la pared. La luz, penetrando por la puerta, tendía en el suelo, como un tapete, su silenciosa franja, y en seguida, trepando un poco, se suspendía en el muro como un cartel. Y como yo estaba situado precisamente en esta parte, también era bañado por la luz; pero esta llegaba nada más hasta la altura de mis ojos. Y desde acá, allá a lo lejos, en el confín Del Valle, se veía la otra puerta, la puerta del salón en donde se celebraba el baile. Se veía ciertamente, aunque estaba tan lejos, en el confín Del Valle. Y ni el viento, ni el aire no movido, ni el chiflón de la luz, ni mi intensa tristeza lograban conectarme con la música. Mas se sentía el compás, el ritmo, sin mezcla de rumor. Si yo hubiera sido sordo y ciego habría creído hallarme cerca el corazón quemado del silencio. Entonces, una sombra que venía desde allá resbaló sobre el muro, y como una palpación la sentí deslizarse recorriéndome, como un soplo amoroso, pero triste, por proceder de otro lugar de otros días. Era que Juana Andrea, en un giro de su baile, había pasado danzando tras la puerta de allá, y la sombra de su cuerpo, al proyectarse, midiendo todo el valle se había deslizado sobre mí.³⁶⁰

Antes de cerrar con este apartado, es importante reparar un poco en la significación de esta escena. Por la descripción que se hace, y siendo continuidad de la escena en la que Juana Andrea arriba a la desierta torre donde Catito se encontraba para pedirle que le ayudara a limpiar la mancha de su vestido (asemejándose el efecto narrativo al efecto secuencial filmico del que ya se hablaba al analizar el caso de la escena alegórica de Juana Andrea como tierra), la realidad que se presenta resulta totalmente fantástica; sin embargo, en armonía con la escena de la que es continuidad, se constatará que en realidad lo que se presenta es una alegoría intensificada de la realidad-objetiva en conjunto con la realidad-subjetiva en la que lo onírico sublima, por medio de la figuración, lo real.

³⁵⁹ Ibidem., p. 436-439.

³⁶⁰ Ibidem., p. 435.

Además de esto, obviamente, habrá que mencionarse el claro vínculo simbólico de la luna con Juana Andrea, pues, como se ha dicho, la luna representa también una especie de espejo imperfecto del sol (del Ser Absoluto, de la perfección), de la luz del sol; pero, ligado a esto, y principalmente, connota también, la fuerza y los peligros del mundo de las apariencias y lo imaginativo, pues, en la atribución a la luna de un perfil femenino y la vinculación de la imagen del arpista cantando a una joven que desata sus cabellos al borde de una ventana, se le da un carácter mortuario (pues el arpista es un símbolo del ánima). En general, la luna, símbolo de intuición, imaginación y magia, representa una vía distinta a la que representa el Sol, que es símbolo de razón, reflexión y objetividad³⁶¹. Por tanto, resulta que para Catito Juana Andrea, su boda (que es la pérdida de esta para él) y su existencia misma, es la vía para conocer de una nueva forma, aunque en un inicio resultara un riesgo para él por sus instintos y naturaleza, su ser y el “vivir el bien”, de morir para volver al origen (por ello la referencia al génesis al decir: ‘De cierto estaba viudo, viudo como al morir. Nadie me decía: “No está bien que esté tan solo, démosle compañía.^{362”’), del despertar real de sus sentidos y de su conciencia de soledad. En este caso, y eso se verá al concluir la novela, el riesgo o el peligro de lo imaginativo es afrontado y superado (no solo por Catito sino también por Fulán), y se consagra como necesario y natural compañero de la razón y la objetividad.}

Ahora bien, ya que se ha concluido el análisis correspondiente al movimiento narrativo de la **escena**, es momento de realizar el análisis del **Sumario** dentro del relato narrativo. Para ello es preciso recordar que este movimiento narrativo es “un movimiento variable en que se cubre, con gran flexibilidad, una infinidad de velocidades narrativas básicas comprendidas entre la escena y la elipsis, la narración se desarrolla con mayor rapidez que los hechos que suceden en la historia³⁶³”. Con este movimiento la narración concentra en algunos párrafos o algunas páginas los acontecimientos ocurridos en varias horas o días, meses o años, sin muchos detalles, a veces casi sin ninguno, de acción y de palabras³⁶⁴. Entonces, de manera muy general, puede decirse que en el caso del sumario el

³⁶¹ Cirlot, J. *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1992, p. 285.

³⁶² Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela* / Efrén Hernández., FCE, México, 2007, p. 436.

³⁶³ Genette, G., *Figuras III*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989, p. 152.

³⁶⁴ *Ibidem.*, p. 153.

tiempo convencional del relato (seudotiempo del relato) es menor que el tiempo de la historia o el tiempo de la historia abarcado es mucho más grande que el tiempo del relato empleado para narrarlo.

Con base en esto, se tomarán tres ejemplos dentro de la novela para mostrar cómo es que se presenta y desarrolla este movimiento en ella (aclarando, de ante mano, que estas no serán las únicas que podrían encontrarse, sino que han sido seleccionadas por mostrar claramente en qué modo se logra). El primer ejemplo se encuentra justo cuando Catito-narrador, contando la anécdota del trompo (muestra de sus ardides y mañas y desplantes suficientes para ascender a los más altos puestos, a las más grandes honras), “busca mostrar que clase de persona era entonces y aún en el tiempo en que le ocurrió la aventura que, más tarde, madurándose y abriéndose su entendimiento, aunque solo un poco, en verdad, le permitiría penetrar en las cosas un poco más a fondo”. Es preciso decir que incluso la narración de esto se encuentra en modo sumario, pero, se dará, por la claridad con que se puede observar su funcionamiento, lugar a esta. En concreto, tal aventura, dice Catito-narrador, tendría inicio cuando, encontrándose en la grada de los once años, Catito pasó muy precozmente a las bellaquerías de la adolescencia y, entonces, procede a contar:

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

Uno de aquellos días, desde por la mañana, empezó a cundir con gran alarma la noticia de que Pascual Orozco, en compañía de Pérez Castro, venía en camino y ya se dirigía a la población en que vivíamos.³⁶⁵

Continúa relatando que todas las personas se dispusieron a tomar las medidas que les fueran necesarias y, sobre todo, posibles para quedar o, al menos, sentirse seguros. En lo referente a él, la mayoría de la familia vinculada con su abuela materna se reunió en casa de ella. De esta manera, en atención al “instinto de tribu” que en ellos imperaba, es que pasaron “la memorable noche identificada por medio del nombre de Noche del Saqueo de Orozco”³⁶⁶. A continuación, procede a describir cómo se habían tenido que acomodar para

³⁶⁵ Ibidem., p. 302.

³⁶⁶ Ídem.

realizar las actividades cotidianas (comer, dormir, etc.) con los pocos enseres y el espacio sumamente reducido, para tantas personas, que ofrecía la casa; se detiene a describir detalladamente cuántas camas había, cuántas se colocaron en la habitación donde él dormía y cuántas personas dormían en cada una de ellas de acuerdo al tamaño de la cama.

Prosigue diciendo que:

En efecto, como se rumoreaba, a una cierta hora, no después del crepúsculo, empezó en toda la ciudad el corredero y comenzaron a escucharse disparos y gritos y rumores de desorden, e inmediatamente después, palabras concretas, galopes de caballos y vivas y muertas.³⁶⁷

Y que, mientras todo esto ocurría, dentro de su casa se hablaba con voz muy baja, se realizaban suposiciones y aventurándose, de vez en cuando, algunos de sus tíos subían a la azotea a echar un vistazo de alcance corto y de alcance panorámico para saber que ocurría y llevar noticias. Se veían las llamas producidas por el incendio de edificios en el centro del poblado y en el camino a la estación; se tumbaron a hachazos puertas de las casas de vecinos como “Armando Izuzi” de donde la gente humilde salía y entraba, junto con las tropas orozquistas, entregados al saqueo desenfrenado de las tiendas y grandes casas. En medio de la euforia y la embriaguez se continuó así por toda la noche. Hasta que

[...] Al día siguiente, un poco antes de que amaneciera, sabedores los orozquistas de que los carrancistas volvían —como su verdadera especie era más de bandoleros de coyuntura que de verdaderas tropas— desalojaron la plaza muy de prisa, sin presentar batalla, cuidándose tan sólo de huir y del botín.³⁶⁸

Acto seguido, narra que entre las nueve y diez de la mañana los carrancistas entraron en la plaza principal no de modo muy diferente a los orozquistas, en medio de confusión, escándalo y desorden, infligiendo temor a la población, rasgando las espuelas de los caballos en el empedrado de las calles y disparando balas al aire, al suelo, a las paredes y a todo cuanto se les pusiera a tiro, gritando vivas, jijos y múltiples mentadas. Mucha de la gente del pueblo, “embriagados y atolondrados”, envueltos aún por el mitote, sin saber siquiera que la ocupación era dirigida por un nuevo bando, murieron víctimas de su rezago. Prueba de ello es la descripción de dos de los muertos que Catito vio, al día siguiente, con

³⁶⁷ Ibidem., p. 303.

³⁶⁸ Ibidem., p. 304.

sus propios ojos (uno a diez metros del zaguán de la casa de su abuela y otro, a quince metros más delante de este otro, uno “desfigurado horriblemente”).

Habiéndose corrido la voz que decía que los carrancistas estaban dispuestos a fusilar a toda persona que se hubiera involucrado en el saqueo, muchos soltaron acusaciones respondiendo a la novedad del momento o a la indignación provocada por los agravios, y así fue como, sin proceso, sin trámite y sin aviso, cualquier sargento o capitán les daba muerte.

Se armó la gran fusiladera. Por cierto que uno de los ajusticiados fue un tal Torres, oficial orozquista, no recuerdo de que categoría. Ah, y también Pérez Castro. Muchos asistieron a la ejecución. En la Plaza de Armas, revueltos con los de otros dos, esparcidos por las paredes y por el suelo quedaron sus sesos y su sangre, y muchos los fuimos a ver después.³⁶⁹

Cuenta, por último, que tras extenderse prontamente un “rumor consistente” de que los carrancistas tenían unas varitas de virtud con las que podrían detectar los objetos hurtados en el saqueo, sin importar los escondites, la gente los sacaba con todo sigilo y los arrojaban donde fuera, siendo esto un fenómeno inigualable en el que por banquetas, empedrados, parques, por la Plaza de Armas, la calzada y por toda la ciudad se veían objetos de todo tipo sin ser tocados por nadie.

[...] Al menos ésta era la impresión, porque, en honor a la verdad, debo decir que ahora que he ido a mi tierra últimamente, por más que abrí los ojos no puede ver ni tan sólo una mezquina aguja, y esto me ha hecho llegar a la conclusión de que, pues ya no están, alguno los junto.³⁷⁰

Concluye el sumario, el cual es parte del relato primero, con las palabras que rezan así:

Pero hay que meter reversa. El interés de aquellas escenas que a mí me impresionaron con particularidad viveza, me han hecho salirme del huacal, y me han llevado a hablar de ellas más de lo que es debido y fuera justo para la cabal inteligencia de esta historia.³⁷¹

Aunque dice el narrador que ha hablado más de lo debido de estos acontecimientos, pues el asunto que realmente le importa contar es otro (mismo que se ha dado al tiempo de

³⁶⁹ Ídem.

³⁷⁰ Ibidem., p. 305.

³⁷¹ Ídem.

estos sucesos y, en parte, gracias a la facilitación que estos dieron de algunas circunstancias), lo cierto es que el verdadero desarrollo de estos tuvo una duración y una intensidad que, para contarla lo más similarmente en tiempo, se hubiese llevado más espacio en el relato, más tiempo de este, una reproducción más detallada de acciones y palabras (como ya se veía con la escena), de los diversos eventos. Lo que se da es una intencional narración relacional en la que, si bien no se busca reproducir lo más minuciosa y fielmente lo acontecido en cada momento de esta vivencia, sí se busca condensar lo mejor y más vívidamente posible lo acontecido en esos dos días.

Similar a este sumario se encuentra aquel en el que se describen las razones por las cuales el negocio del mesón del padre de Fulán había empezado a decaer (razones que intensificadas al máximo, posteriormente, serían el motivo de la decisión del cese y cierre absoluto del negocio). Catito-narrador refiere:

Yo no sé si el lector contemporáneo tiene idea del estilo de tráfico que se hacía en un mesón. Un mesón era una hospedería de arrieros.³⁷²

A partir de esto comienza una breve relación analéptica que, aunque en inicio resulta definirse como un simple detalle estilístico memorialístico en el que la digresión se ve como mera digresión, al final se vislumbra como descripción contextualizadora de la misma realidad referida en la que ese aparente “divagar” no es tal, sino el recurso discursivo preciso para proyectar lo más completa y justamente la realidad experimentada por aquellos que vivieron en ese tiempo y lugar. En este sumario Catito-narrador empieza hablando del año en que comenzaron a llegar los automóviles al Bajío (1914), de cómo era y funcionaba el primero que él vio; del primer camión, cuyo recibimiento y novedad fue similar a la del automóvil en la región, llevado por “la célebre compañía de títeres apellidada de Rosete Aranda, y que todavía, en el “hoy” desde el que habla, suele anunciarse y reaparece en los teatros esporádicamente”³⁷³. Aclarando, finalmente, que el tráfico de la arriería no comenzaría a morir en ese momento, sino un poco antes.

¿Sería en mil novecientos once? ¿Sería en mil novecientos doce? ¿Sería en mil novecientos trece? No lo sé. Sólo sé que a raíz de la inseguridad que pesaba sobre los conductos, desde

³⁷² Ibidem., p. 385.

³⁷³ Ídem.

que los rebeldes comenzaron, como digo, a bajar a los ranchos, a robar las trojes, a recaudar animales, a asolar los caminos, empezó a decaer el negocio [...].³⁷⁴

En unos cuantos párrafos que completarían una página, el narrador resume el cambio que hubo en el tráfico arriero entre los años de 1911 a 1914 (contextualizando por medio de importantes cambios como la llegada de los automóviles), a partir de que la inseguridad en los conductos creció “desde que los rebeldes comenzaron a bajar a los ranchos³⁷⁵”, explicitando con ello el gradual, pero apremiante, proceso por el cual el padre de Fulán decide un día, sin previo aviso, terminar de palabra con su contrato de arrendamiento con la abuela de Catito y marcharse sin más ni más, dejando a Fulán a la ventura de su suerte³⁷⁶.

Como último ejemplo puede tomarse el sumario que se desarrolla posteriormente a la escena en la que Fulán, comprendiendo la desoladora realidad en la que se encuentran y lo afortunados que ellos son, la familia de Catito (familia en la que él era incluido), por contar por lo menos con harina y frijoles, decide permanecer siendo lo menos carga posible, aunque, poco antes, había decidido marcharse de la casa de la abuela definitivamente, tras verse ofendido irremediablemente por Juana Andrea (quien, por error, botó despreciativamente la flauta de este, por desconocer de quien era propiedad y por juzgarla chatarra). Catito-narrador relata sumariamente:

Y en verdad que esta consideración era muy pertinente, ya que la revuelta había dado lugar a escasez no sólo con imposibilitar el laboreo de los campos, y con las arbitrariedades y latrocinios que cada día se cometían, sino además, con la emisión de aquel fantástico papel moneda de circulación forzosa. Esta moneda eran unos billetes sin ninguna garantía, impresos y valorizados por los propios revolucionarios. Había unos cartoncitos de cinco, diez y veinte centavos, y los billetes eran de cincuenta centavos, de un peso, de dos, de cinco y de diez. Todos los milites los traían a montones, y con eso pagaban. Y al que se resistía a recibirlos lo castigaban con toda suerte de violencias, llegando incluso al fusilamiento. Y no sólo castigaban al que se negaba a recibirlo de los soldados; más si alguno rechazaba esta forma se pagó a algún particular y éste lo acusaba, también recibía castigo.

³⁷⁴ Ibidem., p. 385-386.

³⁷⁵ Ídem.

³⁷⁶ Ibidem., p. 386.

Era natural que esto terminara en que todos se negaran a vender, y que todos quisieran comprar.

En un principio, el pueblo, en su ignorancia, creyó haber encontrado una solución, aumentando el precio de las mercancías en una forma exorbitante; pero lo único que se logró fue que se redoblara la cantidad de billetes emitidos. Finalmente, todos cayeron en la cuenta, y ya, como acababa de decir la sirvienta, era imposible conseguir a ningún precio una sola pieza de pan.³⁷⁷

En tres breves párrafos, el narrador da cuenta de una serie de acontecimientos que, por un considerable periodo de tiempo, se desarrollaron y afectaron el orden social no solo del poblado del que habla, sino de las diversas regiones del país durante los conflictos armados revolucionarios. Y es que, ya fueran algunos días, algunos meses o, inclusive, algunos años, la multiplicidad de acontecimientos abarcados, la duración total que tendría esta situación, se ha sintetizado y ha sido narrada en un espacio mucho menor de tiempo en el relato.

En los tres casos se hace evidente que lo principal es contar ciertos sucesos históricos y, aunque se cuentan sumariamente otros momentos de la historia en el relato, de estos es de esencial importancia resaltar su desarrollo en el discurso narrativo, pues, aunque no son la razón principal de este, son fundamentales en la comprensión circunstancial de los acontecimientos y del juicio que lo dirige y motiva. En el caso de esta novela y, específicamente en este aspecto analizado, en estos sumarios se trasluce el deseo imperante de no sólo dar constancia de los hechos, sino también de dejar ver y compartir cómo impactaron en quienes los vivieron, de cómo las personas los sintieron, los pensaron, los padecieron y los asimilaron; y de cómo, directa e indirectamente, la experiencia vital de quien narra se vio determinada por estos, por las decisiones y acciones de otros que actuaron y decidieron por y para sí mismos y su colectividad.

Ahora que se ha podido analizar el desarrollo del sumario en la novela, y su función descriptiva-contextualizadora-relatorial en la novela, es posible pasar al tratamiento del último movimiento narrativo considerado por la teoría de Gerard Genette. Este es el de la **Elipsis**. Como ya se veía al hablar del desarrollo del “*Orden*”, la elipsis es una forma de discordancia entre el orden de los acontecimientos de la historia y el orden de los

³⁷⁷ Ibidem., p. 399.

acontecimientos dentro del relato, en la que la maniobra narrativa resulta ser en el relato una especie de salto en el tiempo de la historia, una elisión de tiempo de la historia. Por eso es que en la relación entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia se suele representar al *tiempo del relato* con un valor igual a **cero (0)** y al *tiempo de la historia* con un valor igual a ***n***, pues al darse una elipsis en un relato toda la serie de acontecimientos elididos de la historia, los cuales pueden ser en un número, una cantidad, cualquiera, no tiene un desarrollo como tal en el relato, sino que se pasa de un nudo a otro en el que, por ciertas señas narrativas correspondientes a la realidad referida (apariciencia de los personajes, lugares y cosas; eventos y acciones referidas o la enunciación misma) se puede entender que se ha pasado de improviso de un momento de la historia a otro, siendo así que la elipsis tenga una capacidad indeterminada de, por medio de la supresión u omisión de la narración de hechos, elisión del tiempo de la historia.

Para poder comprender de mejor forma la naturaleza de las elipsis y analizar cómo es que éstas se dan y funcionan en la novela que en este trabajo se tiene como objeto de estudio es preciso atender a los dos puntos de vista que propone Genette: el **punto de vista temporal** y el **punto de vista formal**. Desde el punto de vista temporal, las elipsis pueden reconocerse como: *elipsis determinadas* (si la duración de la elisión temporal está indicada con especificidad, por ejemplo: “dos años...” y *elipsis indeterminadas* (si la duración de la elisión temporal no está indicada con especificidad, por ejemplo: “largos años...”, “muchos años...”)³⁷⁸. Desde el punto de vista formal se puede hablar de tres tipos: *elipsis explicitas* (funcionan mediante la indicación, determinada o no, del lapso de tiempo que eliden, lo cual las asimila a sumarios muy rápidos, del tipo “pasaron muchos años...”; tal indicación la constituye como un segmento textual y, por tanto, una elipsis que, por la brevísima enunciación, emula el tiempo del relato en cero³⁷⁹); *elipsis implícitas* (elipsis cuya propia presencia no aparece declarada en el texto y que es inferida por el lector por medio de alguna laguna cronológica o soluciones de continuidad narrativa³⁸⁰) y *elipsis hipotéticas* (elipsis imposibles de localizar, y a veces de situar siquiera en lugar alguno, y revelada a

³⁷⁸ Genette, G., *Figuras III*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989, p. 161.

³⁷⁹ Ídem.

³⁸⁰ Ibidem., p. 162.

posteriori por una analepsis, ubicadas en los límites de coherencia del relato y, por eso, en los límites de la validez del análisis temporal³⁸¹).

En el caso de este discurso narrativo, las elipsis que se encuentran son todas elipsis explícitas con un constante juego entre la determinación y la indeterminación. Pero, para hacer más claro porque es que se dice esto, se presenta a continuación el análisis de estas. El primer caso es aquel en el que, casi al final de esa primera gran analepsis dedicada a Juana Andrea, después de una pausa, Catito-narrador refiere el tiempo en que el comenzó a conocer a su tía. Esta elipsis se da cuando dice:

De este modo, solo de este modo y trayendo al cuento estos considerandos, resulta inteligible que muchos días después (unos mil o mil quinientos días después) durante las ocasiones en que yo empecé a conocer de primero a Juana Andrea, el porte de esta fuera todavía el de una muchacha que atraviesa la crisis de un duelo reciente.³⁸²

Como se puede observar, en la inmediatez de la enunciación con ese “muchos días después” la elipsis parece definirse como una del tipo indeterminada; sin embargo, inmediatamente, al enunciar “unos mil o mil quinientos días después”, aunque quede la amplitud del tiempo abarcado entre los mil y los mil quinientos días, la elipsis adquiere un carácter de elipsis determinada con la mención de la cantidad de días que habían transcurrido desde la muerte de la madre hasta ese periodo en que Catito comenzó a tener razón de la existencia de Juana Andrea y contacto con ella y su familia. El salto narrativo tiene lugar dentro de la misma analepsis, casi al final, como un efecto subordinado a la necesidad narrativa misma de pasar de un momento temporal de la historia a otro para, en primer punto, agilizar y conectar directamente las causas y los efectos de las vivencias referidas y para, en segundo punto, acentuar que, aunque hubo cambios en ese periodo de tiempo elidido, el estado de cosas en esencia fue constante y permanente.

Líneas más adelante, tras describir cómo recuerda Catito-narrador a Juana Andrea en esos días y reflexionar en lo relativo a los recuerdos y la imperfección-perfección de la memoria, al final de la analepsis dedicada a Juana Andrea se desarrolla una serie de elipsis que en conjunto, por el efecto mismo de su naturaleza de elipsis explícitas en cada una y su

³⁸¹ Ibidem., p. 163.

³⁸² Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela* / Efrén Hernández, FCE, México, 2007, p. 366.

mención ligada sintácticamente hablando (la constitución de las oraciones dentro de los párrafos, la relación de estos entre sí), crean el efecto de un sumario que depende del sostén que estas dan. Esto se comprende mejor cuando se lee:

Así las cosas, sin cambiar casi en nada, llegó el tiempo en que Juana Andrea, dejando la niñez entró en la juventud, y apenas iba entrando en ella, su padre empezó a hundirse en la vejez. Y cuando Juana Andrea cumplía diecisiete años, el viejo ya iba tres meses más allá de los setenta, y a los setenta y tres murió.

Durante otros tres años más, Juana Andrea siguió viviendo en su rancho y en su casa. Finalmente llegamos a los días de la Revolución y Juana Andrea vino a refugiarse entre nosotros, [...].³⁸³

La primera elipsis se marca al enunciarse: “llegó el tiempo en que Juana Andrea, dejando la niñez entro en la juventud³⁸⁴”. Esta elipsis está explicitada, aunque de forma indeterminada, pues, aunque se señala que deja la niñez por el paso a la juventud, no se determina cuánto tiempo ha transcurrido en ese paso, de qué edad a qué edad; sin embargo, y este será un elemento importante en el seguimiento del paso del tiempo en la historia, se acompaña la narración elíptica de la descripción del cambio y el transcurrir del tiempo en el padre de Juana Andrea (siendo esto, sino estuviera explicitado los demás datos, un elemento que cubrirían la elipsis de un tono similar al de una elipsis implícita, aunque queda claro que solo en apariencia, pues el paso del tiempo está claramente enunciado). La segunda elipsis, se da al decir: “Y cuando Juana Andrea cumplía diecisiete años, el viejo ya iba tres meses más allá de los setenta, [...]³⁸⁵”, y bajo esto puede definírsele como una elipsis explicita indeterminada, puesto que aunque sí se puede conocer que ha pasado el tiempo pues la muchacha recién entrada a la juventud ha pasado a los 17 años, no se puede dar una razón exacta de cuánto tiempo, solo inferirlo muy relativamente. Ahora bien, la situación cambia cuando, en seguida, se menciona: “[...], y a los setenta y tres murió³⁸⁶”, pues ahora esta tercera elipsis además de explícita, una en apariencia inmediata indeterminada por no decir tal cual el tiempo transcurrido, pero en efecto determinada pues se infiere, por tener conocimiento que el padre de Juana Andrea tenía 70 años cuando ella

³⁸³ Ibidem., p. 361-362.

³⁸⁴ Ibidem., p. 361.

³⁸⁵ Ibidem., p. 362.

³⁸⁶ Ídem.

cumplió 17 años y a los 73 murió, que han pasado tres años (así como que Juana Andrea en el momento de la muerte de su padre tendría 20 años, o podría estar por cumplirlos).

En el párrafo siguiente se da una cuarta elipsis con la mención de que: “Durante otros tres años más, Juana Andrea siguió viviendo en su rancho y en su casa³⁸⁷”, la cual, sin duda, es una elipsis explícita- determinada, pues textualmente se señala el salto de tres años en la historia, el paso del momento en el que, tras la muerte de su padre, Juana Andrea se queda viviendo sola en su casa, su rancho, hasta los días en que, por la Revolución, fue a vivir con la abuela de Catito.

Otra elipsis que se encuentra en la novela es aquella que se da dentro de la analepsis dedicada a Fulán, justo en el nudo en el que el narrador refiere que Fulán “llegó a sentirse triste y ya no lo conmovieron las auroras, dejaron de sobrecogerlo los fantasmas nocturnos, el agua se le hizo insípida, el pan insustancial, floja la música e inexpresivos los mantos del silencio”³⁸⁸. La elipsis se da al narrar:

Y así fueron las cosas largo tiempo, sumando meses, años.

Hasta que un día adquirió conciencia de su soledad, [...].³⁸⁹

La elipsis, aparte de que tiene en su naturaleza cierta iteratividad (lo cual se verá mejor al hablar de la **Frecuencia Narrativa**), es un clarísimo ejemplo de una elipsis explícita indeterminada pues, aunque se declara que ese largo tiempo se constituyó sumando, primero meses, y, luego, años, no se dice la cantidad exacta de estos. Gracias a la elipsis, se vuelve posible pasar en breve de aquel momento de vacío en la vida de Fulán, sobre el largo periodo en el que así continuó, hasta “el día en que adquirió conciencia de su soledad”³⁹⁰.

Ahora bien, aún dentro de esta gran analepsis, en el nudo correspondiente al momento en que buscando una banca que fungiera como una cama donde sentarse, haciendo todo el recorrido de las que se encontraban en la plaza a la que había llegado en su paseo, aunque este vaya a parecer solo una especie de sumario general (como explica

³⁸⁷ Ídem.

³⁸⁸ Ibidem., p. 366.

³⁸⁹ Ídem.

³⁹⁰ Ídem.

Genette que ocurre, pues la elipsis así lo puede asimilar³⁹¹) que muestre todo el seguimiento puntual de sus acciones en ese momento, el narrador enuncia en una frase que Fulán llevó a cabo una serie de actos continuos y similares por un buen rato y con ello, con ese enunciar, da momentáneamente un salto de un punto temporal a otro posterior dentro del tiempo abarcado por todo el proceso de Fulán para elegir la banca idónea. Esta elipsis, pues sí que lo es, se encuentra cuando dice:

Y allá, al fin de las mil y quinientas experiencias, quedo por fin rendido, [...].³⁹²

Si bien el uso narrativo de este movimiento narrativo tiene un fin interno dentro del desarrollo más vivo de la escena (otro movimiento narrativo) en la que se da, no cambia el hecho de que este pueda identificarse como una elipsis explícita determinada pues, aunque se sabe que el decirlo así puede hacer que entre dentro de las formas indeterminadas de decir “después de mucho”, hay una enunciación puntual de las “mil quinientas experiencias” y, como el relato mismo ha mostrado, estas pueden ser en efecto “mil quinientos” movimientos, “mil quinientas” acciones, “mil quinientas” veces de haberse sentado en una y otra banca, lo cual representa formas cuantificables de medir la duración temporal de los acontecimientos.

Otra elipsis que se puede encontrar en el relato narrativo y que resulta ilustrativa, pero ahora de lo que es una elipsis indeterminada-explicita, es aquella que se haya casi al término de la analepsis dedicada a Fulán, cuando el narrador cuenta:

El día en que, varios años más tarde, Fulán volvió a ver y conoció cumplidamente a Juana Andrea, se juzgó ante un abismo.³⁹³

En este caso, como en el anterior, la elipsis se produce dentro del relato secundario y, aunque no salta al relato primero, al momento exacto donde el tiempo de la historia contada por el relato primero se había quedado al producirse estos saltos temporales hacia el pasado (analepsis dedicada a Juana Andrea y analepsis dedicada a Fulán) o en el momento en que se retomará, se pasa a un momento, temporalmente hablando, más cercano al presente de la historia referida en el relato primero. Claro es que es ese “varios años más

³⁹¹ Genette, G., *Figuras III*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989, p. 161.

³⁹² Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández*, FCE, México, 2007, p. 372.

³⁹³ *Ibidem.*, p. 384.

tarde” lo que define la elipsis como una del tipo indeterminada, pues aunque se comprende que, teniendo en consideración lo expresado en la analepsis de Juana Andrea, esto tuvo que ser, seguramente, en el periodo en el que el padre de Juana Andrea ya no vivía (pues ella ya no andaba acompañada por él) o en el que aún él vivía, no hay un número exacto de días, meses o años que hayan transcurrido desde su encuentro en el estanque y su encuentro en la casa de la abuela de Catito.

Un ejemplo más de una elipsis indeterminada-explicita es aquella que se presenta, tras la escena en la que el tío don José María le comenta a Juana Andrea lo mucho que le gustaría estar en la casa de su rancho y el narrador, justo después de una corta pausa en la que da cuenta de cómo la joven no había vuelto, desde la muerte de su madre, a pensar y ser con proximidad a sus campos, pues, aunque continuaba estando entre ellos, describe cómo don Valente había hecho lo posible para que su hija fuera a la ciudad con él. Esta elipsis se da al enunciar Catito-narrador:

[...] Ahora vengamos a los días en que murió don Valente, mejor dicho, a los que después de este vinieron.³⁹⁴

Es evidente que este “a los días” hace explícito el salto temporal, así como el que la determinación de la duración de ese lapso elidido no está determinada, pues, como se explicaba en un inicio, no hay precisión en la medida de la duración. Sin embargo, como ya el lector comprende que esto ocurrió unos tres años antes de los días de la Revolución que motivaron a Juana Andrea a ir a vivir con la Abuela (algún tiempo antes del Saqueo de Orozco, en algún punto del periodo comprendido de 1911 a 1914 cuando de los cerros comenzaron a bajar los rebeldes a saquear los ranchos³⁹⁵), llega a crear un efecto de determinación.

Ahora bien, lo que a continuación se analizará será las última dos elipsis desarrolladas en el discurso narrativo, elipsis de suma significación tanto por los significativos saltos temporales que por medio de ellas se da y la manera en que estas se constituyen. La primera de estas últimas es aquella que se encuentra justo en el nudo del relato en el que, tras la heroica acción de Fulán de llevar agua azul de La Piscina a la casa

³⁹⁴ Ibidem., p. 391.

³⁹⁵ Ibidem., p. 385-386.

de la abuela y la primera aproximación efusiva entre Catito y la tía Lina (conmovida por los supuestos poemas de Fulán que Catito le mostró), Catito, desesperado por la evidente intención de su tía (que desde la puerta de la cocina que daba al patio observaba) por acercarse a Fulán que venía de podar el naranjo, corre servicialmente a proporcionarles un vaso para beber agua. Dicha elipsis se da al enunciar el narrador:

Fueron y vinieron horas. Y fueron y vinieron hasta formar la suma de uno, dos, tres, cuatro días, tal vez varias semanas.³⁹⁶

Leyendo solamente este párrafo, se comprende la elipsis como una explícita indeterminada. Puesto que, pese a que se diga “hasta formar la suma de uno, dos, tres cuatro días”, dando la apariencia de duración indicada, al decir “tal vez varias semanas” esa duración se vuelve indeterminada. Lo que permite esta enunciación es avivar el efecto de rememoración, por la ambigüedad y titubeo del recuerdo, la no exactitud de la duración del tiempo, y el efecto del transcurrir efectivamente dado y ya pasado del tiempo. Sin embargo, es importante reparar en lo que después de esta marca temporal se da.

Lo que se narra después de este párrafo es un sumario donde se da cuenta de cómo, aunque la Revolución aún no había terminado, la agitación disminuyó y eso hizo posible y necesario el que cada quién volviera a sus casa, de cómo la familia de Catito se fue, la Tía Lina permaneció con la abuela y Fulán se mudó (de cómo este, pese a permanecer distante, seguía frecuentando las inmediaciones de la casa, mirando desde el otro lado de la acera la morada de la abuela); y de cómo Catito siguió siendo un badulaque con la diferencia de que, aunque más frecuentemente y ya no tan valientemente, sus pensamientos, aunque iniciaban teniendo en mente a la sirvienta, terminaba en la ilusión de encontrar a la tía Lina. Se introduce, aun en este movimiento narrativo, al nudo en el que Catito, de visita con su madre a la abuela, encuentra a la tía Lina sola y se desarrolla la significativa escena en la que, tras una cierta aproximación sexual, Catito, al intentar besar a su tía, se da cuenta que esta llora y cesa en su intento de besarla y tocarla y esta, ya recompuesta, le dice que “ahora son buenos amigos”. En esta escena, en el momento en que Catito le menciona a su tía que perdió la navaja que le dio el tío Carlos y ella le dice que fue mejor así pues los muchachos no las deben traer, cuando él replica que es lo suficientemente grande para tenerla, es que se

³⁹⁶ Ibidem., p. 418.

da un dato esencial que devela cuánto tiempo ha transcurrido realmente desde que salieron de la casa hasta ese punto de la historia. Esto se identifica cuando Catito pronuncia:

—Pero si yo ya no soy tan muchacho, ya estoy próximo a cumplir los quince años, y tampoco es esta la primera navaja que he tenido.³⁹⁷

Si este dato se hubiera dado sin la enunciación por parte del narrador de “Fueron y vinieron horas [...]”, hubiera sido un ejemplo de una elipsis implícita, pero, dado que fue enunciado, queda solo como una seña discursiva que viene, aunque sea en efecto, a determinar, en lo implícito, a la elipsis que hasta el momento resultaba indeterminada. De esta misma forma, la última elipsis tendrá lugar.

Para que no quede en mera mención, es conveniente remitirse al nudo narrativo en que ella se produce, que es justo el que sigue a aquel en el que Fulán, despidiendo a Catito (quien lo acompañó a su casa), le hace saber, en la conversación sobre las lámparas de colores y el color en que ven la Luna, que él sabe que está enamorado y Catito reconoce que, al igual que Fulán, está enamorado de la tía Lina. La elipsis se da cuando el narrador enuncia:

Fueron y vinieron horas; no me extraña, digo, ahora, ahora no me extraña.³⁹⁸

Analizado así, ese “Fueron y vinieron horas; [...]”³⁹⁹ condensa una elipsis explícita e indeterminada, pues “horas” pueden ser muchas o pocas, pueden ser dos, diez, cincuenta, mil, etc. Sin embargo, y como se observa en el caso anterior, después de una pausa y la reiteración del “Fueron y vinieron horas”⁴⁰⁰ y el inicio de un sumario que restituye el mensaje inicial de la invitación a la boda de Fulán Peralta y Juana Andrea Palomino, Catito-narrador esclarece el lapsus de tiempo transcurrido y elidido por la elipsis al decir:

En solo los cuatro últimos meses, habían fallecido sucesivamente y por orden en que los enumero, mi tío el borrachito y holgazán, aquel a quien casaron por remendar el de otro modo irremediable suceso de un mal paso, mi abuela, una de mis hermanas y mi madre. [...] ⁴⁰¹

³⁹⁷ Ibidem., p. 423.

³⁹⁸ Ibidem., p. 432.

³⁹⁹ Ídem.

⁴⁰⁰ Ibidem., p. 433.

⁴⁰¹ Ídem.

2. 1. 3 La Frecuencia Narrativa en *La paloma, el sótano y la torre*

Como se mencionaba al inicio del análisis, la tercera subcategoría de la categoría del *Tiempo* es la **Frecuencia Narrativa**. La **Frecuencia Narrativa** es el nombre que Gerard Genette decidió emplear para referir y tratar “las relaciones de frecuencia (o más sencillamente la repetición) entre relato y diégesis⁴⁰²”. Este aspecto es esencial en la temporalidad narrativa, pues, dado que un acontecimiento no es sólo susceptible de producirse sino también de reproducirse o repetirse, esta propiedad narrativa viene a definir cómo es reproducido el acontecimiento, los acontecimientos, en el desarrollo diegético de la historia en el discurso narrativo y cómo es producido y reproducido el efecto del acontecimiento (los acontecimientos) en la diégesis de la narración desarrollada en el discurso narrativo.

Para tener más claro lo que esto implica, se debe comprender que la “repetición” es una abstracción y, en cierto sentido y en ciertos casos, una construcción mental que elimina de cada caso todo lo que le pertenece propiamente para conservar solo lo que comparte con todos los demás de la misma clase⁴⁰³. Cuando, en ciertos momentos, se refiere o se da la recurrencia del mismo acontecimiento (de los mismos acontecimientos), se habla de acontecimientos idénticos, pero no porque se tenga por cierto que todo caso relacionado sea materialmente idéntico a los demás, ni siquiera idealmente (lingüísticamente), pues todos son distintos en algo, sino que se acepta la igualdad en una serie de varios acontecimientos únicamente en su semejanza⁴⁰⁴. En este sentido, entonces, es que Genette propone que existen cuatro tipos de relaciones de frecuencia: **Relato Singulativo (1R:1H; contar una vez lo que ha ocurrido una vez)**, forma del relato en la que la singularidad del enunciado narrativo responde a la singularidad del acontecimiento narrado, por ejemplo: “Ayer me acosté temprano”⁴⁰⁵; **Relato Singulativo Anafórico (nR/nH; contar n veces lo que ha ocurrido n veces)**, forma del relato que sigue siendo singulativo por atender a las repeticiones de la historia (lo singulativo no se define por el número de casos de una y otra, sino por la igualdad de dicho número), por ejemplo: “El lunes me acosté temprano, el

⁴⁰² Genette, G., *Figuras III*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989, p. 172.

⁴⁰³ Ídem.

⁴⁰⁴ Ibidem., p. 173.

⁴⁰⁵ Ídem.

martes me acosté temprano, el miércoles me acosté temprano, etc.”⁴⁰⁶; **Relato Repetitivo (nR/1H; contar *n* veces lo que ha ocurrido una vez)**, forma del relato en la que un mismo acontecimiento puede contarse varias veces, ya sea con variantes estilísticas, ya sea con variaciones de “punto de vista” o ambas, por ejemplo: “Ayer me acosté temprano”; ayer me acosté temprano, etc.”⁴⁰⁷; **Relato Iterativo (1R/nH; contar una vez, en una sola vez, lo que ha ocurrido *n* veces)**, relato en que una sola emisión narrativa asume varios casos juntos del mismo acontecimiento (varios casos considerados en su analogía)⁴⁰⁸, por ejemplo: Todos los sábados de radiante primavera.

En el caso de *La paloma, el sótano y la torre*, se tiene que las frecuencias narrativas más frecuentes son el **Relato Singulativo** y el **Relato Iterativo**. Del Relato Singulativo se encontrarán ejemplos constantes ya que, por su naturaleza, son múltiples los acontecimientos que ocurrieron una vez y son contados una vez, por ejemplo: la narración sumaria del Saqueo de Orozco, la escena del desayuno después del alocado y fallido intento de Catito por acostarse con la tía Lina, los dos particulares acercamientos-encuentros de Catito con la tía Lina, la escena en la que Juana Andrea, como tierra fértil, comprende nuevas cosas y, consecutivamente, la escena en la que ella mira a Fulán viendo la palpitante estrella; la velada que Catito pasó en casa de Fulán, la escena en la que, tras pedirle a Catito que limpiara la mancha de su vestido, Juana Andrea se fue vestida con ropas ya invisibles al baile de bodas, y la narración de los sueños que, después de dicho acontecimiento, ocurrió. Es obvio que existen aún algunos otros ejemplos de este tipo de desarrollo discursivo, pero, para fines prácticos de este trabajo, resultan suficientes los acontecimientos mencionados.

Ahora bien, antes de analizarse el desarrollo de lo iterativo en la novela, resulta conveniente señalar que, aunque de una forma mucho más reducida, se encuentran unos pocos ejemplos del **Relato Singulativo Anafórico** y del **Relato Repetitivo**. En el caso del **Relato Singulativo Anafórico** hay dos casos puntuales en los que se ve cumplirse lo explicado en líneas anteriores. El primero se da a la mitad del desarrollo del sumario en el que Catito-narrador da cuenta de cómo el tráfico de la arriería cambió a partir de que los

⁴⁰⁶ Ibidem., p. 174.

⁴⁰⁷ Ídem.

⁴⁰⁸ Ibidem., p. 175.

rebeldes empezaron abajar a los ranchos, justo en el punto en el que se encuentra mencionando la aparición de los primeros automóviles y camiones en esa zona del Bajío. El relato iterativo anafórico se da cuando este dice: “Más tarde llegó otro coche, después otro, y otros varios y la gente dejó de volverse al paso de un, lo que fuese, auto o camión⁴⁰⁹”. Aunque contado en una especie de serie que unifica los momentos en un mismo proceso, las enunciaciones “llegó otro coche”, “después otro” y “y otros varios” representan cada una un momento acontecido en un momento específico y diferente, de ahí que se cumpla el contar n veces lo que ha ocurrido n veces (la aparición de automóviles y camiones). Sin que deje de ser claro que, por la forma de enunciación, de contar, el relato es singulativo anafórico, es necesario señalar que en el decir “y otros varios” la secuencia seriada de acontecimientos se torna iterativa justo en ese momento, pues en el “otros varios” se engloba la multiplicación gradual de la cantidad de autos que fueron apareciendo en cada ocasión y la síntesis del tiempo, de las ocasiones en que esto aconteció hasta llegar a ese momento en que, como dice el narrador, fue tan habitual, circulaban tantos, como para que la gente ya no sintiera la curiosidad que inspirara a voltear al paso de alguno.

Entonces, ocurre que el segundo caso, el cual se haya inserto en el sumario dedicado a describir cómo Fulán, aún en la idea, tras haberle soplado encima Juana Andrea el alpiste, de que la tía Lina lo despreciaba a causa de su poco lucimiento, dio en pasar la mayor parte de su tiempo en repasar sus prendas de vestir, resulta ser un relato **Singulativo Anafórico** dentro de un acontecimiento singular que viene a marcar el surgimiento, dentro de la historia, de una nueva situación recurrente (una nueva serie iterativa) que se expresará como subordinada y decantada de un relato iterativo de determinación (indicación de los límites diacrónicos, de los momentos dados de su evolución) y especificación (ritmo de recurrencia de las unidades constitutivas de una serie iterativa) indefinidas. Todo tiene principio cuando el narrador cuenta:

Esto lo conocía yo en que él hacía lo posible por componerse un poco.

La mayor parte de su tiempo libre, que antes dedicaba a aquellos pequeños trabajos personales que en el fondo eran para él un esparcimiento, dio en gastarlo en, por ejemplo,

⁴⁰⁹ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela* / Efrén Hernández, FCE, México, 2007, p. 385.

repasar sus prendas de vestir. He aquí algo concreto. Tenía un pantalón de dril color verde aceituna. Los problemas que este pantalón le presentaba eran dos. [...]⁴¹⁰

La determinación de la serie iterativa (de la cual el relato iterativo es una narración sintética de todos los acontecimientos producidos y reproducidos en esta) se ve señalada por el “que antes”, que es marca de término de una habitualidad anterior y marca primaria e indefinida de lo que resulta una nueva habitualidad; la especificación, de la serie iterativa que se cierra y de la que se sobreentiende comienza, se marca por la enunciación de “La mayor parte de su tiempo libre”; y la inserción de un acto singulativo, el cual se identifica cuando se enuncia “He aquí algo concreto”, que viene a funcionar como ilustración de excepción a la realidad, a la regla, de la habitualidad aludida a la serie iterativa concluida y como ilustración de la extraña y nueva realidad que se presenta como nueva realidad constante. En este relato singulativo es que se encuentra el relato singulativo anafórico que versa diciendo: “A continuación fue a lavarlos, a exponerlos al sol, a enlodarlos, a lavarlos de nuevo y a volver a enlodarlos y a exponerlos al sol cuanto fue necesario para que palidiecieran⁴¹¹”; el cual, aunque, por tratarse de una secuencia continua de acontecimientos que se repitieron varias veces, puede dar desde el inicio la sensación de iteratividad (pues forman en conjunto una sola acción), formalmente, por el modo en que se enuncia narrativamente en el relato, es en inicio de naturaleza singulativa-anafórica, pues cada una de las acciones (“lavarlos”, “exponerlos al sol” y “enlodarlos”) es mencionada cada vez que se alude, en la consecución, su efectucción, y solo al final de esta se concentra la multiplicidad subsiguiente de veces que se reprodujeron las acciones en la historia al decir “cuanto fue necesario”, transformándose el relato en ese momento, y solo en ese momento y en esa parte, en un segmento iterativo subordinado a una escena singulativa (puesto que este relato está dedicado a uno de los problemas, el más grande de los problemas, de su pantalón de dril color verde aceituna y, por ende, es un sub-relato del relato singulativo).

En ambos casos se reproduce ese efecto sutil pero significativo de cambio en la forma del relato, el cual, como ya se observaba, pasa de la reproducción singulativa anafórica de una serie de acciones (con la cual se simula en la narración la consecución y repetición de estas), a la reproducción en una sola enunciación (iterativa), por ser casos

⁴¹⁰ Ibidem., p. 397.

⁴¹¹ Ídem.

iguales en su analogía, de estas. Lo cual acentúa el carácter repetitivo de las acciones, el desarrollo gradual de la habitualidad de esa repetitividad en la cotidianeidad de los sujetos y la realidad referida en la novela, la necesidad de repetir, de reproducir, los actos, las cosas, en la vida poco a poco hasta hacerlas algo común, algo cotidiano, algo normal. Y esto, conectado con todo lo que hasta el momento se ha visto, incide en la comprensión de que la participación frecuente de ciertos eventos, la realización constante de algunas específicas y singulares acciones, son las que, después de tanto repetir y asimilar, se convierten en un conjunto singular, en un uno, que condensa cada una de las singularidades y las asimila en ese todo. He ahí la importancia de la repetición, pues, como ya se ha podido apreciar, representar las acciones y su frecuencia no solo facilitará la precisa, detallada y vívida reproducción de la realidad referida y de la significación e implicación de ciertas habitualidades en la definición de esta, sino que también facilitará, por el modo en que se conjuguen y se desarrollen las formas de relatar en el relato, su reproducción y, pero esto se detallará más adelante, la re-producción de las cosas y, por ende, de las posibilidades de ser de la realidad, de la realidad misma.

Por otro lado, en la novela se encuentran tres casos de relatos repetitivos. El primero es el que se da en el nudo del relato en el que Fulán, después de haber llegado al fondo de su corazón y descubrir que no había nadie, “que la ciudad de su corazón, si bien estaba llena de árboles, de casas, de callejas, de fuentes, de flores y de nubes, estaba vacante, solitaria⁴¹²”, echándose a andar, atenaceado por su sed, cruzando un llano y río por medio de un puente, llegó a una lagunita y se encontró con la joven del cántaro. Serán dos las veces en las que se relate el acontecimiento aludido, pero su desarrollo no será en momentos diferentes del relato, sino que se darán en el mismo momento, una después de la otra, pues lo relatado en cada ocasión es parte misma del acontecimiento, realidad doble acaecida simultáneamente, y, aunque ni su forma textual, por los acontecimientos que se cuentan, ni su punto de vista serán exactamente iguales, la voz que narra y el acontecimiento (esto es lo fundamental) sí lo serán.

El desarrollo del relato del encuentro de Fulán con la joven del cántaro comienza a desarrollarse, y esta será la primera vez, justo cuando el narrador dice:

⁴¹² Ibidem., p. 375.

Al rumor que sus pasos arrancaron al puente, que era de madera, respondieron unos ladridillos ridículos, superlativamente exagerados, sin duda de animal pequeño, de perrillo de esos que aunque se desgañitan y deshacen, todavía dejan conocer a quien los oye sin verlos, que son pequeños, que no son de cuidado, y que precisamente por no querer enterarse de que no valen la pena, tratan de engañarnos así como se engañan a sí mismos; pero en vano se esfuerzan en aparentarlo en sus ladridos y en sonar como grandes.

Sus ojos, a Fulán, se le habían adelantado, e iban ya allá en donde, como a unos trescientos pasos, el caminito se enredaba y perdía entre los tallos de la raquílica vegetación y el desolado suelo. [...] ⁴¹³

Y al son de los ladridos no esperados, sintió en un golpecito de sorpresa, cierto desprendimiento, acompañado de un momentáneo paro de inquietud y estupor. Era que su espíritu, al adelantársele, no se le había desligado enteramente, como con la muerte, y había salido atado como con un hilillo de resorte sutilísimo, elástico, y al tronar de los ladridos, este hilillo elástico y tirante fue herido, y tornó a Fulán su espíritu hiriéndolo con él como con un botón puesto al extremo de una liga tirante que de pronto se encoge, y en seguida, y de modo semejante e inmediato, recuperó sus ojos. ⁴¹⁴

[...]

Con ojos más abiertos de lo que se requería, extralimitados, sin incluir al perro, recogió en esta estampa impregnada por la indecisa calidad poscrepuscular del momento, la silueta de una mujer, al tiempo en que ella hundía su cántaro en las aguas.

De hecho la silueta era borrosa y parda, de entonación un poco menos honda que la de la arena, doblemente sombría por hallarse en cavidad por estar mojada; pero en contraste con el agua que le servía de fondo, se percibía oscura. No obstante, a Fulán, que mantenía sus ojos abiertos hasta la violencia, las pupilas obturadas casi hasta el total desplazamiento del iris y todo el rigor de su alma contraído sobre sus retinas, lo mismo que hubiera acontecido a un tecolote o a cualquier otro animal noctálope de estos a los que la abertura de sus pupilas, por ser muy amplias, les permite ver aquello que para el hombre ya es sombra, le pareció de una materia iluminada, azulosa, láctea y de una consistencia astral y etérea como la de las nebulosas. [...] ⁴¹⁵

[...]

Y paradójicamente, el epifoco de la palpitación era la, según Fulán, angelical figura, comparativamente quieta a los ojos corporales. Ciertamente que ya sacaba el cántaro, posábalo en

⁴¹³ Ibidem., p. 376.

⁴¹⁴ Ibidem., p. 376-377.

⁴¹⁵ Ibidem., p. 377.

la mesa de una piedra, esperaba a que la vasija se escurriera un poco, y en seguida, antes de acomodárselo en el hombro lo enjugaba con el delantal y ejecutaba otros actos ya incidentales, ya conexos, tales como sujetarse la pretina de la falda y terciarse el reboso, que implican *a fortiori* el fenómeno del movimiento; pero otra cosa eran el palpitante del agua y el estremecimiento que en sí mismo conmovía a Fulán. Para extraer su cántaro ella había curvado su cuerpo nada más una vez en el no bien cumplido término de escasos dos segundos, y el agua del charquito o lagunilla ya había, en el mismo tiempo, cambiado *n* veces doscientos mil espejos.⁴¹⁶

[...], el caso es que Fulán, aunque ni entonces se dio cuenta de ello ni jamás lo supo, diluido quizá por los espejismos de la luna que, pálida y poderosa aparecía, lunatizado acaso, o imantado, o arrojado por los volantes tensos ahora en crisis de su propio destino en movimiento, se exhaló de su cuerpo, se levantó del suelo y sobre su cuerpo, lo menos medio cuerpo, y se infundió en el aire, como vapor de marmita que a los ojos se pierde, y despertó a un mundo que yo no sé decir si fuera Marte, la margen de los cintos de Saturno, un meteoro estático, el halo evanescente, o las colinas de la misma luna, digo, le cantó el pajarito de la gloria.⁴¹⁷

Aunque por momentos podría pensarse, empleando términos que al hablar del *Modo* se comprenderán mejor, el relato se desarrolla con un punto de vista en el que el narrador sabe únicamente lo que Fulán y se va narrando lo que desde la visión de este se mira y se atiende, haciendo parecer por momentos que es un relato de focalización interna fija (un relato cuya información representada es regulada de acuerdo al punto de vista de un personaje que forma parte de la historia), de inmediato se aprecia que los alcances de tal visión sobrepasan tales condiciones, siendo evidente que esta corresponde más bien a un narrador que conoce mucho más que cualquier personaje y con un punto de vista no focalizado (focalización en cero) logra, por la omnisciencia implicada en ello, conocer y proyectar los pensamientos y sentimientos de los diversos personajes, y las acciones y los estados generales y particulares de diversos elementos del momento, de la realidad aludida (ambiente, personajes, cosas). De ahí que al tiempo que se puede conocer lo que Fulán experimentaba en sus adentros y cómo percibía y veía transcurrir las cosas, se reproduce en la narración, el narrador da cuenta, de lo que exteriormente pasaba, lo que en los demás acontecía y las acciones que se efectuaban.

⁴¹⁶ Ibidem., p. 378.

⁴¹⁷ Ibidem., p. 379.

También, como se mencionó ya en otros momentos de este análisis y como se podrá detallar mejor más adelante cuando se revise lo correspondiente a la categoría de la *Voz*, si bien es cierto que al reflexionar en el hecho de que el punto de vista no focalizado suele estar vinculado con un narrador omnisciente cuya procedencia no está determinada, ni tampoco suele estar vinculada con un personaje interno del relato; se observa que en este discurso narrativo se da y funciona gracias al juego con el uso de la tercera persona del singular en que enuncia el narrador, y por el cual diluye su presencia por momentos; así como por ser él un narrador externo respecto a este relato, que es un relato metadieético (segundo), y el relato primero, por encontrarse fuera de la historia comprendida y estar en condiciones de conocer en totalidad la historia (aunque nunca se dé testimonio de cómo ni cuándo tuvo razón de los acontecimientos Catito-narrador, y aunque se sepa imposible que haya presenciado y conocido tan profundamente dichos acontecimientos).

En este sentido es que, entonces, no resulta antinatural que se narre:

Lindo, lindo nomás, señor...

Ella sabía, como un historiador sin otro oficio, la historia de Fulán de punta a punta, y como un confesor estaba en sus secretos, y desde su nacimiento, lo mismo que una madre, lo había ido siguiendo paso a paso. Conocía su inocencia, sus arrobos, la desolación que a estos siguiera, su extravío ulterior, sus últimas visiones y su ilusión presente.

De manera que cierta, apercibida y con madura fianza lo esperaba, y cuando lo miró en el agua sin constancia, destrozado, hecho partes, cambiante sin fijeza, se sonrió comprensiva, complacida, sosegada, familiar, compañera. No se sorprendió como desprevenida, ni hizo extremos de aquellos en que se alzan los brazos, se apresuran los pies y se exclama: ¡Cuánto gusto de verte! Tampoco permaneció suspensa, silenciosa, sin hallar qué decir, con la lengua envarada de emoción; simplemente sonrió con sonrisa profunda y sosegada, demasiado cordial para excederse en choque, y como si fuera un globo o un cayo de humo, se desprendió del suelo y con levación directa y vertical, aterrizó en el puente.⁴¹⁸

Fulán le fue a decir: hermana, eso es: hermana: hermana, con dos puntos; y luego iba a decirle algo que era como el exordio de un discurso, y como los antecedentes de una declaración que, acaso, jamás se acabaría. Pero le pareció, de pronto, poco, y en seguida mucho, y luego penosísima, y a la postre sin cuerpo y como ajena, y no exhaló palabras.⁴¹⁹

⁴¹⁸ Ídem.

⁴¹⁹ Ibidem., p. 379-380.

Ella le prestó tiempo, y como dicen: “no quise arrebatarle la palabra, y esperé a que terminara de hablar”, así ella no quiso interrumpirle su silencio, y esperó a que acabara de callar.

Y cuando ella entendió que ya Fulán había llegado al cabo —que no fue nunca, y sin embargo también lo fue inmediatamente—, le presentó su cántaro con un cordial silencio que no era la muerte, no el vacío, no el callar de la muerte, sino sonoridad ensimismada, y lo invitó a que bebiese.

Luego se sentó en el puente sobre el suelo, en cualquier parte, y apoyando abierta la palma de la mano en el punto del suelo más acercado a ella, le dio a entender que descansara allí, que allí estaba, y que aquel banco era el banco, aquel banco no solitario que él buscaba. Y esta escena transcurrió en un instante, quizá no transcurrió, y sin embargo, todavía no termina, y Fulán y yo, y cada uno lo sabe, no importa que ninguno lo sepa.

Y junto con todo esto, y sin que esto sea falso, también es cierto que no ha sucedido nunca.

La realidad concreta, accidental, externa, transitoria, fue otra, y ya pasó, y una vez que pasó, es como si no hubiera pasado.⁴²⁰

El narrador cierra esta primera versión narrativa del acontecimiento, el relato desarrollado desde la visión de Fulán, de lo que él percibió y vivió, y anuncia una segunda versión del mismo acontecimiento, el contar una segunda vez, lo acontecido aquella ocasión en que Fulán conoció a la chica del cántaro, pero ahora viendo los acontecimientos, en un inicio, desde la realidad externa, teniendo como punto focal principal a la joven del cántaro en lugar de Fulán. Como en el caso anterior, gracias a esa especie de no focalización, será posible visualizar lo acontecido en una compleja totalidad en la que se puede participar a la par de lo que acontece internamente a los personajes y de la visión externa de estos, de sus acciones y sus entornos contextuales.

Volvamos al punto en que el perrillo comenzó a ladrar.

La acarreadora de agua, vecina, acostumbrada, hecha al lugar, enterada de que su perrillo ladraba a cualquier cosa, y a todo y por nada, y tan desaforadamente al desgajamiento de un rayo como al movimiento de una hoja, con la sola diferencia de que en los casos del tipo del rayo lo hacía reculando, y en los casos semejantes al de la hoja sosteniéndose en firme, y en

⁴²⁰ Ibidem., p. 380.

casos hasta atacando, no sé cómo decirlo, pues no sé si se enteró o no, o si nada más se hizo la desentendida y no se dio por enterada.⁴²¹

He aquí, tenía una carita oval, o dicho de con más exactitud, finamente ovoidal, porque en la frente era ancha, esférica y airosa, en tanto que hacia abajo se afinaba paulatinamente.

Sus cejas eran separadas, perfectamente separadas y muy altas, suspensas en el alza en que se ponen a la mitad de un suspiro, y la boca, ligeramente abierta, como cuando se está absorto.

Toda su figura era esbelta y acusaba tristezas habituales; su ropa, campesina, su color trigueño, quizá heredado en mezcla con otros, de las razas indígenas.⁴²²

Así era ella, y lo digo con objeto de ver si hay alguno que la reconozca y de que la vea aquí en su mundo. Pues ¿qué fue lo que hizo? Nada, ya lo he dicho tres veces, cargó su cántaro, y desentendiéndose del escándalo que estaba armando el perro, se trasladó formando una curva paralela a la margen de la lagunita, pasó sobre la cinta de agua pisando sobre ciertas piedras distantes aproximadamente un paso la una de la otra. En seguida, y sin salir del cauce todavía, caminó un poco alejándose del puente hasta alcanzar una sendereada parte, hecha camino sólo a fuerza de pasajes por el punto en que estaba, y por allí ascendió, y salió al llano de la parte por donde Fulán había venido y se regresó hacia el puente. Y precisamente cuando venía entrando en él. Fulán tornaba mínimamente en sí, notaba que ya no estaba abajo y tendía sus ojos por buscarla en la extensión y al fin volvió a encontrarla cuando ya casi se cruzaba con él y terminaba de atravesar el puente. La siguió con los ojos, y cuando vio que iba ya algo delante, fue a su zaga además de con los ojos, con los pies.

Y la iba viendo doblemente, es decir, la iba viendo con los ojos, cómo se alejaba, y con la imaginación, cómo la había visto mirarlo, pues aunque ella había fijado en él sus ojos, sin pena ni gloria, y solo porque había pasado muy cerca y no era inanimada ni ciega, él sintió recoger expresiones imponderables y sin número, y recibió una marca que se le esterotipó y que ya nunca jamás en él se borraría.⁴²³

El segundo ejemplo de relato repetitivo que podría considerarse en la novela corresponde a la narración que se realiza sobre cómo fue la vida de Juana Andrea después de la muerte de su madre y cómo fue que su padre dio en llevar a Juana Andrea a la ciudad. En este caso, el primer momento de enunciación del relato, y que después será repetido, se da en un nudo del relato distinto y muy posterior; además de que no será narrativamente

⁴²¹ Ídem.

⁴²² Ibidem., p. 380-381.

⁴²³ Ibidem., p. 381.

igual, solo se repetirá el acontecimiento. La primera vez se da justamente después de haber narrado Catito-narrador cómo Juana Andrea, tras comprender que el que cualquiera muriera significaría un gran dolor, concluyó que lo mejor hubiese sido que se rompiera una taza en lugar de que su madre muriera, y cómo después de ello se quedó dormida. Esta inicia al comenzar el narrador a reflexionar, en una pausa, sobre cómo, aunque este tipo de sucesos doblegan y afectan indeciblemente a las personas⁴²⁴, debe resultar más dura la trascendencia de las consecuencias de tales sucesos vividos en el campo, en un lugar aislado y en el seno de una familia reducida como la de Juana Andrea⁴²⁵; y cómo es que lucía esta cuando la comenzó a conocer⁴²⁶. Dice Catito-narrador:

Ahora bien, volviendo a Juana Andrea, repito que su vida de soledad y de simplicidad, le permitió conservar a lo largo de mucho tiempo, viva su aflicción, y casi intactas las vivencias que se dieron en ella de resultas de lo que la dejara huérfana. El tiempo transcurrió casi en vano, no, como suele; fue entonces retirando, empañando, sumergiendo, borrando la dolencia, y solo una polarización, una concentración de sus afectos hacia su padre hicieron posible en alguna medida la cicatrización de aquella lastimadura sin tendencia a sanar. Y a su padre le aconteció algo muy semejante. También él se vio inducido a emplear lo que de su corazón había quedado sin empleo, y así las fuerzas de su vida, su vivir se enderezó por entero hacia su hija. De este modo llegaron a soldarse y a complementarse, a unificarse en una medida que lindaba, y solo por un pelo no llegó a confundirse con lo patológico.

De entonces data la época en que Juana Andrea empezó a venir a la ciudad. Estas traídas, aunque en el fondo obedecían a la necesidad que el padre tenía de no separarse nunca de su hija, él les daba el aspecto de mimos, de regalos, de deseo de procurar algunas alegrías a Juana Andrea.

Así las cosas, sin cambiar casi nada, llegó el tiempo en que Juana Andrea, dejando la niñez entró en la juventud, y apenas iba entrando en ella, su padre empezó a hundirse en la vejez. Y cuando Juana Andrea cumplía diecisiete años, el viejo ya iba tres meses más allá de los setenta, y a los setenta y tres murió.

Durante otros tres años más, Juana Andrea siguió viviendo en su rancho y en su casa. Finalmente llegamos a los días de la Revolución y Juana Andrea vino a refugiarse entre

⁴²⁴ Ibidem., p. 359.

⁴²⁵ Ibidem., p. 360.

⁴²⁶ Ibidem., p. 360-361.

nosotros, y se quedó a vivir definitivamente entre aquellos a quienes como más de su casa consideraba, y por quienes, en reciprocidad era asimismo como tal considerada.⁴²⁷

La segunda vez que el acontecimiento se reproduce en el relato es justo después de que el narrador da cuenta de cómo percibió Juana Andrea la mirada de Fulán al conocerla cumplidamente y, tras la relevante pausa en la que Catito-narrador reflexiona sobre los atavismos y las manías sintomáticas socioculturales producidas por la censura represora experimentada, el desarrollo de la pequeña escena en la que el tío abuelo don José María le menciona a Juana Andrea lo mucho que le gustaría poder estar en la casa del rancho de esta y las palabras de este caen como granos de simiente en el espíritu de la joven. La repetición del relato se da dentro del movimiento narrativo generado por una pausa analéptica, lo cual es destacable pues, al igual que el relato dado en el primer momento (el cual se desarrolla al final de la gran analepsis dedicada a Juana Andrea, el tercer capítulo titulado “Semblanza idealizada”), se constata que la realización de un salto temporal al pasado, el traer a cuenta un relato secundario, es preciso para el narrador en su necesidad de recordar y representar la realidad aludida, ya que solo así, le es posible conocer y dar a conocer los antecedentes de las cosas, los orígenes y las causas que dan forma al presente referido, mostrar en completud lo que fue y marcó el transcurso de la historia, de su historia, y dotar de cierta claridad a la mirada para poder observar con mayor precisión el todo sin ignorar las marcas, las señas y las sombras siempre presentes y determinantes del ser en su forma y en su existir constante y complejo. Por eso, no será extraño que en esta segunda vuelta, se cuente que:

No había Juana Andrea vuelto a pensar en las llanuras, en la yerba, en los árboles. Verlos, oírlos, tocarlos, encontrarlos a cada paso, había sido su vida; nunca le habían faltado. Luego, cogida por las circunstancias, había salido de entre ellos poco a poco, con un desprendimiento tan paulatinamente realizado que en verdad le había resultado imperceptible.

Desde siempre, hasta el día de la muerte de su madre, sus encantos habían sido, despertar, sentir el aire y aspirarlo, mas no analizando si olía a tierra, a yerbas, a flores o a animales campestres. Cuando abría la ventana, no entendía hacerlo con propósito o sin él. Y cuando don Valente Palomino le decía: “¿Quieres venir al monte, Juana Andrea?”, se embargaba, pero no hacía conciencia de que le fascinaba el monte.

⁴²⁷ Ibidem., p. 361-362.

Y desde la desgracia, se recogió en sí misma, y aunque siguió viviendo entre sus campos, e iba al monte hasta con más frecuencia que antes, ya no les era próxima, sino que casi siempre se iba con el viento, con las nubes, o con los ríos de agua, a lugares tan vagos como el conocimiento que tenía de las guaridas del viento, de los puertos de las nubes, o de las tumbas de esos ríos de que no sabemos hacia dónde siguen después de salidos de los campos de nuestra visualidad.

Finalmente, ya sabemos cómo don Valente dio en hacer que su muchacha lo acompañara con frecuencia a la ciudad. Ahora vengamos a los días en que murió don Valente, mejor dicho, a los que después de este vinieron.

Cada quien tiene sus limitaciones, no hay persona que sea capaz de abarcarlo todo con su pensamiento.

Durante una actualidad dada, cada cual piensa, preponderantemente, en lo que dentro de esa misma realidad le es más importante, en segundo lugar en lo que sigue a esto en importancia, y así, hasta donde alcanza, exactamente hasta donde alcanza, ni un punto más allá.

A Juana Andrea la había embargado y habían bastado para absorberla todas las inquietudes y cuestiones que naturalmente asaltarían a cualquier muchacha que habiendo vivido siempre como hija apoyada en sus padres, en un momento dado se encontrara con el hecho de que ha perdido el apoyo y con el imperativo, no calculado de antemano, de que ahora tiene que enfrentarse con la vida. Entonces las cosas del mundo se le presentaron, más bajo el aspecto de cuestiones y problemas, que como objetos de contemplación.

Por ventura, la casa de mi abuela le fue brindada muy oportunamente, y así, aunque con visibles diferencias, volvió en cierto modo a la condición filial, a una condición muy semejante a la de hija de familia, por cuanto que, en virtud de este arrimo, la vida cesó de cargarse directamente sobre ella.⁴²⁸

Como ya se mencionaba, lo importante en este tipo de frecuencia narrativa no es la reproducción textual exacta del relato en su forma o punto de vista, lo relevante y substancial en la repetición es el hecho de que, aunque con diferencias, se reitera la mención dentro del discurso de un cierto acontecer específico. El sentido de que se repitan ciertos acontecimientos es, obviamente, algo substancialmente significativo en la configuración del mensaje que se quiere emitir en el discurso narrativo y depende de cada relato la significación que tendrá. Antes de aventurar una propuesta de cuál es la

⁴²⁸ Ibidem., p. 391-392.

implicación que tiene este tipo de relatos en la novela, será conveniente revisar una última, la cual se da al inicio del último capítulo (capítulo VI, titulado: Semifinal), justo después de la escena en casa de Fulán, cuando este le hace saber a Catito que está enamorado y que lo reconoce como compañero en su amor por la tía Lina). El relato corresponde a la última elipsis de la novela, la elipsis de cuatro meses por medio de la cual se elude el tiempo transcurrido desde la visita de Catito a la casa de Fulán hasta ese momento en que Catito se encontró con la invitación de la boda de la tía Lina con Fulán. La primera vez en que se enuncia el relato es justo en el inicio del capítulo final al enunciarse:

Fueron y vinieron horas; no me extraña, digo, ahora no me extraña.⁴²⁹

La segunda ocasión es casi seguida, en el párrafo continuo, cuando dice:

Estoy tratando de expresar algo inefable: fueron y vinieron, ¿qué? horas.⁴³⁰

Y la tercera, tras una pausa reflexiva, antes de restituir lo dicho en la invitación nupcial, al repetirse tal cual:

Fueron y vinieron horas.⁴³¹

Visto en principio, “Fueron y vinieron horas” es en sí un relato iterativo, pues en una sola enunciación se cuenta el transcurrir de múltiples horas, cuya serie tiene una determinación indefinida (esto porque la indicación de los límites diacrónicos queda perfectamente indefinida, ya que, aunque las acciones de ir y venir están absolutamente iniciadas y terminadas, no se les puede atribuir un momento específico de inicio y de fin más que el mismo que marca el orden de “fueron” y “vinieron”); y, aunque se conforma de dos relatos singulativos (1-fueron horas y 2-vinieron horas), de indeterminada (conceptualización no propuesta por Genette, sino por quien aquí habla), pero total, especificación, pues se infiere que esas horas que fueron y que vinieron, fueron y vinieron continuas y constantes durante ese periodo de tiempo no determinado cuya extensión en el discurso narrativo es brevísima.

Entonces, vemos que el relato repetitivo en este caso se da por medio del contar en tres ocasiones el acontecer de ese ir y venir de horas tan significativo para la vida de Catito

⁴²⁹ Ibidem., p. 432.

⁴³⁰ Ídem.

⁴³¹ Ibidem., p. 433.

y sus allegados. En los tres casos, aunque el acto referido es el mismo, la forma de enunciarlo varía en función de lo que en ese momento el narrador expresa, pues lo importante no solo es el dar cuenta del paso de esas horas, sino lo que eso significa para quien narra, así como para la historia y el discurso narrativo mismo, pues, mientras que en el primer momento el narrador enuncia el paso del tiempo con una expresión de aceptada resignación presente, ya que es manifestada desde el presente narrativo en el que habla, del ineludible paso del tiempo, en la segunda se desarrolla en una diferente enunciación donde se pregunta retóricamente qué “cosas” pasaron y se afirma que “horas”, para abrir una pausa reflexiva donde medita sobre lo relativo e inefable de aquello que se intenta representar y concretizar en la palabra “horas”; y en la tercera, la enunciación afirmativa de la acción realizada por las horas de ir y venir, así tal cual.

En conclusión, respecto a la manera en que se da en la novela aquí trabajada, el relato repetitivo permite, al tiempo que remarca la importancia de un acontecimiento dentro de la historia, enfatizar y mostrar aspectos diversos de los mismos acontecimientos, en momentos específicos, para hacer visible la incidencia originaria y constante de estos, por su significación e implicación, en la realidad de los personajes.

En cuanto al **Relato Iterativo**, el cual consiste en contar una sola vez, en una sola vez, lo que ha ocurrido *n* veces, en *La paloma, el sótano y la torre* se dan aproximadamente treinta casos, entre los que se desarrollan algunos muy sencillos y otros de gran complejidad. De los sencillos puede tomarse como ejemplo aquel que se desarrolla muy al inicio de la escena en la que la tía Lina, fingiendo desinterés por Fulán (mientras este y Catito se encuentran por donde están las jaulas de los pájaros), sopla sobre este las cascarillas de alpiste, en el momento en que Catito-narrador describe como lucía ella.

De ordinario, cogía su pelo en una sola trenza, [...]. Ahora no, ahora traía partido el pelo con raya por en medio, [...].⁴³²

El relato iterativo se presenta como uno cuya iteración es externa (o generalizante), pues, de común, el campo temporal abarcado por el segmento iterativo, la recurrencia de los acontecimientos comprende, se da, más allá del momento aludido en la escena⁴³³; y con

⁴³² Ibidem., p. 345-346.

⁴³³ Genette, G., *Figuras III*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989, p. 177.

una duración y especificación indefinidas, pues con el “de ordinario” se manifiesta que es algo habitual y frecuente, más no se dice claramente desde que momento de su vida Juana Andrea comenzó a peinarse así ni si dejaría ya de hacerlo como algo constante, y, aunque “Ahora no” (en ese momento no), es evidente que, con gran frecuencia, sí lo hacía y lo haría. Más bien, resulta que, aunque la mención del peinado distinto (las dos trenzas en forma de corona a modo de guirnalda entorno a la cabeza, con dos cintas de colores diferentes a la que usaba de ordinario) es parte del relato singulativo que es la escena en sí, ese “Ahora no, ahora traía partido el pelo con raya por en medio [...]” funge como un relato singulativo, determinación interna indefinida (medio de diversificación para concretizar el relato) que marca la excepcionalidad de la situación referida en la escena, en ese punto de la historia, respecto a la habitualidad por demás frecuente y expresada en el relato iterativo mencionado. Es evidente que el que el narrador haga mención de tal serie iterativa en ese momento tiene una franca intencionalidad, la cual es mostrar la particularidad de los actos de la tía Lina, evidenciar y resaltar la importancia de estos y hacer puntuales los elementos que reflejan la influencia de eventos que alteran e influyen en la realidad de los personajes y en su percepción que de ella tienen. En el caso de la tía Lina, es evidencia del inicio del interés de esta por Fulán, de su despertar sexual.

En el tenor de este último punto, el uso de acontecimientos singulares en las series iterativas para su diversificación (como fenómeno propio de la determinación y especificación internas), es que resulta pertinente mencionar otro ejemplo. Este se desarrolla dentro de la pausa realizada por Catito-narrador en el nudo del relato en el que este describe el angustioso y afligido devaneo que experimentó, después de su fallido intento de entrar en la cama de la tía Lina, al sentirse e imaginarse irremediable y vergonzosamente descubierto. Así es como, recordando cómo es que él “ya sabía que para su madre esto sería causa de una profunda y silenciosa aflicción⁴³⁴”, se despliega una detallada descripción rememorativa sobre cómo era su madre y, con ella, una serie de relatos iterativos operando en función de esta. Dice Catito-narrador:

Yo recuerdo aun, y nunca podré echarla en olvido, la mía; aquella muchachuela de edad entonces hasta de treinta y cuatro años. Delgadita de huesos, consumida de carnes, apenas

⁴³⁴ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández*, FCE, México, 2007, p. 317.

sonrosadas sus mejillas, como con una luz de otoño que pronto se apagaría. [...] Y su hociquillo plano de indio de estas regiones, muy levemente prógnata, más que por conformación irregular del maxilar, por cierta costumbre que tenía de adelantar los dientes inferiores, hasta poner su filo en coincidencia con el de los de arriba, y, a veces, más adelante, como pico de jarro, como cornisuela, o más exactamente, como curva saliente y vertedera de jarra; y la expresión que adquiriría con ello su semblante era de que su espíritu tocaba ese punto de definitiva prueba en que el náufrago caído en el mar del sufrimiento, ya apura los extremos y surge, sin embargo, a la otra orilla.⁴³⁵

En este primer extracto, se encuentra un relato iterativo en la enunciación “[...] por cierta costumbre que tenía de adelantar los dientes inferiores, hasta poner su filo en coincidencia con el de los de arriba, y, a veces, más adelante [...]”. Del cual podemos decir que la iteración que en él se da es generalizante (externa), pues es una característica de la madre de Catito que no se dio solo en ese momento en que ocurre la noche afligida del niño, sino, por el tiempo en que se enuncia y el modo en que se enuncia, como una realidad cuya frecuencia, aunque de determinación implícita (pues la recurrencia de tal tipo de acción en la habitualidad era ilimitada de tan constante que era) e indefinida, si se considera que en la enunciación solo se infiere que fue algo de toda, o casi toda, la vida de su madre y que él vio desde que nació hasta que ella murió, pues el límite de inicio se muestra indefinido al inferirse por el “tenía” y el límite de fin también, pues, al menos en ese momento, solo se puede inferir que eso sería algo habitual y constante siempre que ella existiera. Habrá, también, que mencionarse que en este relato iterativo, en la serie iterativa, se da una especificación interna indefinida marcada por el “[...] y, a veces, más adelante, como pico de jarro [...]”, la cual, respecto a la serie, se presenta, sin dejar de ser parte de la misma acción siléptica de “adelantar los dientes”, como acontecimiento singular que ilustre y confirme, aunque marque una variación, tal acontecer frecuente.

Un poco más adelante, otro relato iterativo tiene lugar cuando menciona Catito-narrador:

[...] Nunca, antes de que muriera, llegué a sospechar que pudiera poseer ningún talento. Es decir, mientras vivió, la tuve siempre por mujer de alcances harto humildes. Y si más tarde he llegado a cambiar esta opinión por la extrema contraria, estoy cierto de que no se debe a

⁴³⁵ Ibidem., p. 318.

que el hecho de su muerte, haciéndomela más cara, me engañe, de manera que haya venido a impedirme el juzgarla, serena, desapasionadamente. [...] ⁴³⁶

Ocorre, entonces, que son dos las series iterativas que se dan en función de explicitar la acción recurrente de estimar en poco la inteligencia de su madre (lo cual ayuda a mostrar más plenamente cómo era esta y cómo era el mismo Catito). La primera serie corresponde a la enunciación de: “Nunca, antes de que muriera, llegué a sospechar que pudiera poseer ningún talento ⁴³⁷”. Como ya se veía en el anterior caso, la iteración de este relato es generalizante respecto al nudo donde se encuentra ubicada la pausa donde se desarrolla este relato (pues el campo temporal abarcado por el segmento iterativo va más allá), pero, podría considerarse, sintetizante si se piensa en que dicha realidad fue frecuente en un campo temporal cuya duración ya no se extiende a el presente narrativo desde el cual habla el narrador. La determinación resulta absoluta, pues sus límites quedan perfectamente claros: el inicio de esta frecuencia se da al decir “Nunca”, lo cual indica desde siempre, desde que él recordaba, desde que él tuvo uso de razón; y el final que lo delimita el acontecimiento específico de la muerte de su madre. La especificación también es absoluta, pues ese “Nunca” indica una constancia total en la recurrencia de tales acontecimientos, lo cual se sella, por decirlo de algún modo, con la mención del “antes de que muriera” que es enunciación de un acontecimiento singular que, como única y absoluta excepción, remarca la iteración.

La segunda, inmediata a la primera, se da cuando aclara: “Es decir, mientras vivió, la tuve siempre por mujer de alcances harto humildes ⁴³⁸”. La cual, al igual que la otra, puede resultar de iteración generalizante, pero también sintetizante; de especificación (por la mención del “siempre”) y determinación (marcada por la enunciación “mientras vivió”, hecho categórico cuya definición se acepta como consumada) absolutas.

Finalmente, dentro de la pausa, con el fin de ilustrar mejor como solía ser su madre, la particularidad y singularidad de su modo de ser, Catito-narrador hace mención de tres acontecimientos específicos, de los cuales dos se presentan como relatos iterativos (el relato de las dos jóvenes vecinas y el relato de los proceder de la madre de Catito frente a los

⁴³⁶ Ídem.

⁴³⁷ Ídem.

⁴³⁸ Ídem.

actos de dos de sus hijos) y uno que resulta ser un relato pseudoiterativo (escena presentada, en particular por su redacción en imperfecto, como iterativa). Dado que se precisaría mucho más tiempo, y no es completamente necesario ahondar, pues ya se ha mostrado como se da lo esencial de la iteración, en este momento se dejarán pendientes la revisión de los dos acontecimientos mencionados y se pasará al análisis del pseudoiterativo.

El pseudoiterativo se dará como recurso de diversificación respecto al relato iterativo de determinación implícita encontrado al leer:

Y qué contraste entre el desempeño que de sus respectivas facultades de ser casi inengañables, ella y la tía Gila hacían. A fin de que se sopesen bien esa diferencia, quiero traer a cuento los modos de operar de mi madre en relación con uno de aquellos casos en que la tía Gila nos pedía las manos con objeto de olérselas y a fin de averiguar por el olfato si habíamos andado poniéndonoslas en donde no debíamos.⁴³⁹

Resultará, dado que su objetivo es mostrar “los modos de operar, el desempeño que de sus facultades hacía” para contrastarlo con lo que la tía Gila realizaba, pedirles las manos para olérselas, en uno de los múltiples y comunes casos censurados (especificación indeterminada, pero intuita en la enunciación “uno de aquellos casos”), que la escena será representación singular de la serie de acontecimientos de uno de los sucesos que conforman el conjunto de acciones que alentaban tales reacciones tan dispares. Por eso resultará natural ver el caso singular como condensación de vivencias recurrentes y similares, por eso resultará esencial y creíble percibir como común vivencia la parte del relato que dice:

Pongamos que se le aproximara alguno con el chisme: “Catito y Lola andan a solas en la azotea”. Pues entonces ella no exclamaba “llámenlos”, ni daba muestras de ir a escandalizar en forma alguna. Se limitaba a comentar: “Están jóvenes.” “No debe de ser nada.” “Son puras muchachadas.”, o cosa así por el estilo; pero inmediatamente, como quien ha liquidado ya un asunto y empieza a ocuparse en otro, enviaba a la sirvienta a comprar algunas golosinas: fruta, limonadas, galletas, cacahuates o dulces, y entonces sí iba gritando a cada uno: “Concha, Darío, Mundo, Mariquita, ¿no quieren limonadas?” Y luego: “También ustedes, Cato y Lola, sino vienen pronto se van a quedar sin limonadas; bajen, bajen pronto, si no quieren que vaya a llevárselas yo misma”.⁴⁴⁰

⁴³⁹ Ibidem., p. 320.

⁴⁴⁰ Ibidem., p. 319.

Como último ejemplo que permita exponer la manera en que en el discurso narrativo se desarrolla la frecuencia iterativa, se propone el análisis breve del relato iterativo encontrado en el nudo en el cual Catito-narrador da cuenta de lo que, cuando “la serpeante cuerda, o grueso de las agitadas líneas de beligerancia, fue desplazándose, ocurrió con su familia al poder volver a vivir días de normalidad y sosiego”⁴⁴¹. Este corresponde a la relación sobre lo que Fulán llevó a efecto después de abandonar la casa de la abuela y comienza al decir:

Supimos ciertamente que había recaído a ser de nuevo un solitario, que vivía sin amigos, que estaba trabajando en una pequeña platería de los barrios, aprendiendo el oficio, y ganando para subsistir escasa, humilde y resignadamente, como pobre, sin ambiciones, sin premuras ni proyectos, lo mismo que el que ha acabado por perder todo interés en la existencia. Añadían, que desde el oscurecer erraba, y que era raro el día en que, durante las altas horas de la noche, no se le viera en torno, o frente, de la a esas horas hondamente dormida morada de mi abuela.⁴⁴²

En este fragmento queda claro que el relato iterativo se conforma a partir de la enunciación: “había recaído a ser de nuevo un solitario⁴⁴³”, teniendo una determinación implícita-inferida, pues sus límites diacrónicos no están enunciados como tal, sino que el de inicio se infiere como ocurrido desde que “volviendo a vivir días normales⁴⁴⁴” y salió de casa de la abuela “un poco más tarde que la familia de Catito⁴⁴⁵” y el de fin se tiene como indeterminado, pues la culminación de tal frecuente situación no se infiere en la enunciación y queda como suspendida indefinidamente (más bien se intuirá el fin con el cambio de situación anunciado con la muy posterior mención, en otro nudo del relato, de su compromiso matrimonial con Juana Andrea). Su especificación es indefinida (marcada por el “de nuevo”) y se diversifica con la mención seriada de los acontecimientos singulativos “que vivía sin amigos, que estaba trabajando en una pequeña platería de los barrios, aprendiendo el oficio, y ganando para subsistir [...]”⁴⁴⁶, la cual confirma e ilustra lo expresado en la serie; así como con la mención del acontecimiento singular señalado al

⁴⁴¹ Ibidem., p. 419.

⁴⁴² Ídem.

⁴⁴³ Ídem.

⁴⁴⁴ Ídem.

⁴⁴⁵ Ídem.

⁴⁴⁶ Ídem.

decir: “Añadían, que desde el oscurecer erraba⁴⁴⁷”, el cual, por la sintaxis de la oración en el párrafo, si bien no pierde su vínculo como parte de la serie de acontecimientos singulares, se marca como acontecimiento singular que diversifica la especificación de la serie. Y, a su vez, este último acontecimiento, singular respecto a la serie primera, se descubrirá como una serie iterativa de determinación interna definida (“desde el oscurecer”), enmarcada dentro de la determinación de la serie iterativa primera, cuya especificación se intuirá también como absoluta (“todas las noches”) y diversificada por otro acontecimiento iterativo singular interno (“era raro el día en que [...]”) cuyo señalamiento de extensión (“durante las altas horas de la noche”) se especifica y con ello concreta un complejo, aunque en apariencia breve, sistema iterativo.

Para concluir el relato, con el fin de representar minuciosa e intensamente cómo erraba Fulán frecuentemente frente a la casa de la abuela por las noches, viviendo su absoluta, profunda y habitual soledad, se hace una variación en la forma del relato, cambiándola a la de un relato singulativo anafórico. El narrador dice:

A la una, a las dos, a las tres de la mañana lo habían visto: hoy, recargado en un poste de junto a la esquina próxima; ayer, sentado al borde de la banqueta, arrancando hebras del musgo que crece en el reborde, automáticamente, mientras parecía ocupado en contemplar melancolías, y como hundido en calladísimas cavilaciones; otra ocasión, más tarde aún, apoyado de costado sobre la pared de aquella misma casa de donde había salido con el propósito de no tornar. [...] ⁴⁴⁸

Como se pudo observar, los acontecimientos anafóricos se enuncian en una misma oración inicial que se abre, se detiene, por medio de los dos puntos, a presentar una serie explicativa, también del tipo singulativa anafórica, que da cuenta, ejemplificativamente, de los diversos acontecimientos que, aunque únicos en su efectuarse, son similares en su origen (el desear de Fulán de estar cerca de Juana Andrea y velar de ella) y en lo que representan (el profundo estado de aceptada y resignada soledad en su amar y en su existir); así como de lo que dentro de la unidad del margen temporal de las altas horas de la noche (que va de la una, las dos o las tres de la mañana, pues se le había visto a esas horas) Fulán realizaba en sus acostumbradas vigiliass. Aunque enunciados en singular, los acontecimientos

⁴⁴⁷ Ídem.

⁴⁴⁸ Ibidem., p. 419-420.

referidos son empleados cada uno como una unidad que comprende varios casos “iguales” acaecidos con cierta frecuencia durante un constante periodo de tiempo, y esto es, precisamente, lo que hace que el relato, aunque en forma replique lo singulativo anafórico, en esencia y en sentido resulte un relato iterativo.

Se entiende, entonces, que lo que se aprecia es una variación especial de la realización de lo iterativo en el relato. Por lo cual puede decirse que la serie iterativa concentrada en “A la una, a las dos, a las tres de la mañana lo habían visto⁴⁴⁹” es del tipo generalizante y tiene una determinación implícita (cuya delimitación de inicio se supone como correspondiente al tiempo en que Fulán salió de casa de la abuela de Catito y cuya delimitación queda indeterminada, pues solo cuando se hable de la boda de este con Juana Andrea se supondrá un término de esta situación) y una especificación irregular-indefinida-compleja (esto por la concomitancia de las varias frecuencias que podrían enunciarse como “algunas veces a la una de la mañana”, “algunas veces a las dos de la mañana” y a “algunas veces a las tres de la mañana”). También, se observa que los acontecimientos singulares enunciados en serie como ejemplos de cómo se encontraba a Fulán a las altas horas de la noche servirán como especificadores diversificadores que ilustren y confirmen la asidua frecuencia de lo relatado. Es en este mismo sentido que un último acontecimiento singular se presenta al referir el narrador:

[...] Y como en alguna ocasión alguien lo saludara, y se le preguntara sobre qué hacía por allí a aquellas horas, él se había limitado a contestar:

— Nada, por aquí, matando el tiempo.

De día, pues, trabajaba, y de noche deambulaba solitario. Y esto es todo lo que se sabía de él; más se ignoraba qué sentía, qué pensaba, que quería.⁴⁵⁰

Teniendo aún presente este último ejemplo, será oportuno mencionar, a modo de cierre del análisis del desarrollo de la **Frecuencia Narrativa** en la novela, que la importancia de la repetición en la novela es mucha, dado que, como desde el principio se ha tenido en cuenta, el relato se justifica en una necesidad de recordar por parte de Catito-narrador aquel memento por el que pudo acceder al “vivir el bien”, pues reconoce que en

⁴⁴⁹ Ídem.

⁴⁵⁰ Ibidem., p. 420.

ese momento (el presente narrativo del narrador), y casi siempre (muy frecuentemente), se ha encontrado viviendo bajo el “pensar el bien”. Se ha visto que, aunque predomina el uso de la frecuencia iterativa y singulativa, hay un uso de los cuatro tipos; y que todos, en su propia manera de desarrollarse, se han empleado para acentuar tanto la importancia de los “particulares” acontecimientos, personajes (y sus acciones) y estados de cosas en la aparente “normalidad” y en la “anormalidad”, como la particularidad de la “normalidad-habitualidad” de la realidad representada en el discurso narrativo. La **Frecuencia Narrativa** desarrollada en *La paloma, el sótano y la torre* es una que invita constantemente a comprender que aunque la singularidad refleja y se ve formada en buena medida por la generalidad, la particularidad en la singularidad (sea individual o plural) es la que define el constante acaecer de la vida, el sentido que de ella se tendrá. Por eso no es de extrañar que la repetición se concentre en los particulares (sean aquellos personajes fuera de lo común, como los son Fulán, Juana Andrea, la mamá de Catito, el padre de Catito o el mismo Catito; o aquellas costumbres habituales tan propias de su familia, de su sociedad, de su realidad), porque, como hasta el momento se ha podido ver, en esta historia la constancia de la particularidad es la que marca la pauta en la elección entre el existir y ser en “pensar el bien” o en el “vivir el bien”.

2. 2 El desarrollo del *Modo* en *La paloma, el sótano y la torre*

El *Modo*, segunda categoría de análisis (o clase fundamental) a revisar, es la capacidad de poder contar *más o menos* lo que se cuenta y contarlo *según tal o cual punto de vista*⁴⁵¹, la regulación de la información narrativa a través de determinaciones que se refieren a las modalidades, formas y grados, de la “representación” narrativa. Dicha regulación tiene dos modalidades esenciales: la “**Distancia Narrativa**” y la “**Perspectiva Narrativa**”, modalidades que en su desarrollo definen el juego único de cada discurso narrativo entre el desarrollo del **relato puro** (discurso en el que la narración muestra que es el “poeta” el que habla en su nombre, sin intentar hacer creer al lector que es otro el que habla o que él mismo se deja gobernar por la “realidad”, por la presencia de lo que está ahí y exige ser “mostrado”⁴⁵²) y el **relato mimético** (relato en el que el “poeta” se esfuerza por crear y dar la ilusión de que no es él quien habla, sino algún personaje ajeno y distante a él, y que lo representado no es sino la reproducción de una realidad tal cual es, ha sido o será⁴⁵³).

Mientras que la “**Distancia Narrativa**” es el modo de regulación de la información basado en la relación existente entre la cantidad de información narrativa y el grado de ausencia (o presencia mínima) del informador (narrador) en la narración (por el cual es posible definir si el relato es más mimético [Presencia de información > Presencia del Informador] o más diegético [Presencia de información < Presencia del Informador]⁴⁵⁴); la “**Perspectiva narrativa**” es el modo de regulación de la información que procede de la elección (o no) de un “punto de vista” restrictivo y por medio del cual se puede conocer a quién corresponde el punto de vista que orienta la perspectiva narrativa⁴⁵⁵.

Respecto a la “**Distancia Narrativa**”, son dos los tipos de relato que, bajo lo ya mencionado sobre la mimesis y la diégesis, se llegan a desarrollar en los discursos narrativos. Estos son el **Relato de Acontecimientos** (el relato que siempre es relato, esto es, la transcripción de lo [supuesto] no verbal en verbal; ilusión pura de mimesis⁴⁵⁶) y el **Relato**

⁴⁵¹ Genette, G., *Figuras III*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989, p. 220.

⁴⁵² Ibidem., p. 220 y 221.

⁴⁵³ Ibidem., p. 220.

⁴⁵⁴ Ibidem., p. 224.

⁴⁵⁵ Ibidem., p. 241.

⁴⁵⁶ Ibidem., p. 223.

de Palabras (discurso “imitado”, ficticiamente restituído, de lo supuestamente enunciado, mental o vocalmente, por algún personaje⁴⁵⁷) los cuales, en sus relaciones de convivencia, intercalación y fusión definirán la esencia y la forma de cada narración.

En el caso de los relatos de palabras habrá, de acuerdo a Genette, tres estados posibles del discurso respecto a la “distancia” narrativa de la enunciación (ya sea pronunciado o dado en el interior del personaje), estos son: el **Discurso Narrativizado** (o **Contado**), el cual representa el estado más distante y, en general, más reductor, en el que el discurso, tratado como un acontecimiento entre otros, es asumido como tal por el narrador (en este tenor es que el narrador se configura como uno omnisciente que tienen la capacidad de entrar en el interior de un personaje y traducir, como un acto más, los pensamientos de este, de ahí que se le llegue a llamar **Relato de pensamientos** o **Discurso interior narrativizado**; y, cuando el relato del debate interior es realizado por el autor mismo del discurso en su propio nombre)⁴⁵⁸; el **Discurso Traspuesto**, que puede ser del tipo del **Estilo Indirecto** (forma del discurso un poco más mimética que el discurso contado y, en principio, capaz de exhaustividad, pero que nunca da garantía ni sentimiento de fidelidad literal a las palabras “realmente” pronunciadas, pues el narrador se contenta con condensar las palabras e integrarlas e interpretarlas en su propio discurso, haciendo que su presencia se note aún demasiado en la propia sintaxis de la frase⁴⁵⁹) o del tipo del **Estilo Indirecto Libre** (tipo de discurso en el que el narrador asume el del personaje, dando, entonces, el efecto de que, por la economía de la subordinación que permite una mayor extensión del discurso y, con ello, un comienzo de emancipación, más bien el personaje habla por la voz del narrador; se caracteriza por la ausencia del verbo narrativo-declarativo y por poder provocar una doble confusión, entre discurso pronunciado y discurso interior o entre discurso del personaje (pronunciado o interior⁴⁶⁰) y discurso del narrador, que solo el contexto podrá aclarar; y el **Discurso Restituído (Imitado)**, forma discursiva más mimética en la que el narrador finge ceder literalmente la palabra a algún personaje (el Monólogo interior es la forma más extrema de este, pues supone la reproducción fiel del

⁴⁵⁷ Ibidem., p. 226-227.

⁴⁵⁸ Ibidem., p. 228-229.

⁴⁵⁹ Ibidem., p. 229.

⁴⁶⁰ Ibidem., p. 229 y 231.

desarrollo ininterrumpido del pensamiento de un personaje y la mediación de la instancia narrativa reducida a silencio⁴⁶¹).

Ahora bien, de acuerdo a la teoría de Gerard Genette, la “**Perspectiva narrativa**” en el desarrollo del discurso narrativo puede darse en tres formas básicas de focalización (tres tipologías, determinaciones, puramente modales que atañen al “punto de vista” o el “aspecto”): como **Relato no focalizado** (o de **Focalización Cero**), en el que el narrador es omnisciente, pues sabe más que los personajes que forman parte de la historia⁴⁶²; como **Relato de Focalización Interna** (relato en el que el narrador sabe exactamente lo mismo que los personajes que forman parte de la historia que narra⁴⁶³), en alguna de sus tres variantes, ya sea con una *focalización fija* (relato en el que lo que se narra es precisamente lo que un solo personaje logra vislumbrar por medio de su visión de las cosas, lo que este sabe de ellas⁴⁶⁴), con una *focalización variable* (relato que tiene primero como personaje focal a un personaje y después a otro (os), un ejemplo de esto se puede encontrar en *Madame Bovary* donde primero es Charles el personaje focal, luego Emma, luego Charles⁴⁶⁵) o con una *focalización múltiple* (relato en el que se puede evocar el mismo acontecimiento varias veces según el punto de vista de varios personajes, ejemplo de ello son algunas novelas epistolares como *Drácula*⁴⁶⁶); y el **Relato de Focalización Externa** (relato en el que el narrador dice menos de lo que sabe el personaje, pues lo que narra resulta ser una proyección de lo que se vería si los personajes estuvieran siendo vistos actuar y ser desde el exterior, de frente, de costado, desde arriba o por detrás, pero sin poder conocer sus pensamientos ni sus sentimientos⁴⁶⁷).

Partiendo de lo que hasta aquí se ha expuesto respecto al **Modo**, se propone la realización de un breve, pero conciso, análisis del desarrollo de esta categoría en *La paloma, el sótano y la torre*. El fragmento textual a emplearse para ello ha sido seleccionado por considerarse que en él se condensa de manera precisa la forma en que tanto la “Distancia Narrativa” como la “Perspectiva Narrativa” se dan dentro del relato, y se

⁴⁶¹ Ibidem., p. 229-230.

⁴⁶² Ibidem., p. 245.

⁴⁶³ Ídem.

⁴⁶⁴ Ídem.

⁴⁶⁵ Ídem.

⁴⁶⁶ Ídem.

⁴⁶⁷ Ídem.

puede localizar en el nudo narrativo en el que se relata lo que paso después de la escena en la que, por medio del ensueño, Juana Andrea, como tierra dispuesta para la germinación, se restituye, revelándose y entendiéndose como reprimida, sofocada y no reconocida, a su funcional naturaleza; esto es: el momento en el que Juana Andrea, imantada y guiada por el fulgor de una gran estrella redonda y palpitante, descubre a Fulán en la azotea viendo, completamente embelesado y abstraído, al astro que a ella misma llevó hasta ahí. Para verlo con precisión, váyase al punto de la narración en el que se lee:

En corcel de suspiros, llorosa como huerto que se empapa al aire de la madrugada, fue llegando, llegando. Allí estaban los ojos de Fulán. ¡Ay, qué lejos moraban! Y que honda, que honda la mirada aquella con que se quedó mirándola la tarde en que por primera vez se conocieron, aquella en que se había sentido herida y se creyó ultrajada. Y le dolió haber ignorado durante tanto tiempo que unos ojos pueden relucir ardientemente, sin lascivia.

Tembló lo mismo que el que advierte y ve con claridad y con inteligencia lo que es cometer una injusticia. Habría sido capaz de pedirle perdón y humillársele: pero aún no terminaba de madurar el tiempo adentro de ella enteramente, y como una piedrecita adentro del calzado, vinieron a hacer cojear la marcha de sus alas los recuerdos del reciente suceso de la noche, la creencia en que estaba de haber sido asaltada en su lecho por Fulán, y suspirando se lastimó a sí misma considerando la existencia de aquel muro que, a su parecer, el en verdad inocente, como a todos nos consta, Fulán, había interpuesto entre ella y él con su conducta, que por cierto, a partir de este momento empezó a parecerle incomprensible.

Como cabal mujer, como mujer genuinamente femenina, no sabía razonar, no podía llegar a conocer las cosas a través de un entretrejimiento de razones; pero para su sensibilidad existía oposición entre esta persona que solía gastar millares y millares de segundos en mirar una yerba, seguir, sin maltratarlo, los pasos de un insecto, echar brizna tras brizna con el objeto de ondular el agua de la tina, desmenuzar el curso de las tornátiles fases de la luna y de tamborilear con los dedos sobre las rodillas, llevando así el compás, sea de un ruidito a que sólo el atendía, o de la pulsación de alguna estrella.⁴⁶⁸

Hasta aquí, el relato se desarrolla mayoritariamente como un relato de acontecimientos que depende de la descripción minuciosa de la serie de acciones realizadas por Juana Andrea y por Fulán (así como de las acciones acaecidas dentro de Juana Andrea y en su entorno) y en el que se da un breve relato de palabras del tipo traspuesto en estilo indirecto libre al decir: “¡Ay, qué lejos moraban!”. La importancia de tal discurso indirecto

⁴⁶⁸ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández*, FCE, México, 2007, p. 395.

libre es grande y radica en el hecho de que en ella, por medio de la confusión de las instancias narrativas (pues no se distingue claramente si esto ha sido enunciado por Juana Andrea o por Catito-narrador) se acentúa la impresión de estar frente a un discurso en focalización cero emitido por un supuesto narrador omnisciente en capacidad de conocer los pensamientos y sentimientos de la joven; pero esto último, aunque por los detalles (que son observables de tal modo solo con una focalización en cero) y la conjugación de los tiempos verbales haga parecer que se está ante un relato de focalización cero puro, no es del todo cierto. Para comprender mejor porqué se dice esto, será preciso retomar el discurso en el punto continuo exacto.

Era evidente, se imponía la duda, ¿cómo no lo había visto antes? Tal vez Fulán no había hecho aquello; pero, entonces, ¿quién?

Y se quedó luchando; ya quería comunicar, ni ella ni yo sabemos qué cosas, a Fulán; ya que él advirtiera su presencia y adivinara lo que le acontecía, ya, sacudirlo o hablarle con violencia; ya, llorando en silencio, retroceder por donde había venido; ya, refugiarse en el porvenir y en la esperanza; ya, en la paz de un convento.⁴⁶⁹

Por la enunciación de “Era evidente, se imponía la duda [...]” el relato desarrollado en ese párrafo mantiene, aunque diluida, la presencia notable del narrador (tornándose clara con el “Y se quedó luchando”), quien, en un estilo indirecto, vuelve a desarrollar un relato de pensamientos en el que se reproducen los cuestionamientos internos que Juana Andrea se realizaba. También, inclusive a pesar de la enunciación del “[...], ni ella ni yo sabemos qué cosas, [...]”, el relato continúa dándose en una especie particular de relato no focalizado, pues, aunque se vuelva a tener en cuenta el hecho de que es Catito-narrador quien relata, la narración de los acontecimientos, pensamientos y sentimientos referidos sigue siendo la propia de un relato del tipo, pues, hasta ese momento, no se ha explicitado su presencia en tal acontecimiento, ni la manera en que podría haber conocido o supuesto tales detalles en esa actualidad de la historia o en un tiempo posterior, la forma en que la realidad es referida hasta ese punto no corresponde a la de una focalización interna ni a la de una focalización externa.

Será en el párrafo inmediato en el que el relato, por no enunciarse, aunque se pueda suponer por su tendencia a estar de mirón, pasará momentáneamente a una focalización

⁴⁶⁹ Ibidem., p. 395-396.

externa (“Entre tantas batallas quedó lugar para que se retirara, y el bobo de Fulán se quedó en donde estaba; y cuando aproximándose la hora de cenar [...]”) y de ella a una focalización interna fija (“[...], todavía lo encontré canta y canta, [...]”). Seguirá sin especificarse, aunque ya se tenga como cierto que por su condición de narrador protagonista de la historia ya pasada de su vida, por una posibilidad no explicitada de haberse enterado de lo que vivió la tía Lina o por la también expresada costumbre de seguirla y vigilarla y la capacidad profunda de observación y comprensión desarrollado por él (en su particularidad individual y social-cultural) pudo haberse dado el relato, el origen de tal capacidad de visión y perspectiva aspectual. El relato continuará su desenvolvimiento con el desarrollo de un relato de acontecimientos y un relato de palabras en forma de discurso restituído que permitirán, una vez más, mirar de manera vívida y próxima su realidad cercana y propia, comprender en profundidad y a detalle la particularidad de sus, cierta y aparentemente, inadvertidas y comunes, pero inusitadas y extraordinarias, existencias. Cuenta, pues, el narrador:

Entre tantas batallas quedó lugar para que se retirara, y el bobo de Fulán se quedó en donde estaba; y cuando aproximándose la hora de cenar, por conducto mío le fue enviado el anuncio de que se presentara en el comedor, todavía lo encontré canta y canta, mirando para arriba, en suma, permítaseme la expresión, hecho un baboso.

Lo que después fui notando carece al parecer de significación.

En lo exterior y con respecto a Fulán, la tía Lina continuó observando la misma línea de conducta que hasta entonces. Empero, valiéndome de mil artimañas, llegué yo a cerciorarme de que proseguía ablandándose. Ya, cuando yo le insinuaba o refería cosas relativas a Fulán, o la encaminaba a mencionarlo, no usaba para denominarlo el despectivo ese, remoliendo entre los dientes y los labios las dos primeras letras (es) y en especial la e. Por el contrario, empecé a darme cuenta de que se complacía en que le hablara de él.

—Caray, tía Lina, no te imaginas el susto que he llevado. Fíjate que por poco se cae Fulán de la azotea.

—¡No!

—Sí, tía. En un pelito estuvo. [...] ⁴⁷⁰

⁴⁷⁰ Ibidem., p. 396.

Conclúyase este apartado diciendo que, como constantemente se ha visto ya, el desenvolvimiento del discurso narrativo conjugará constantemente el desarrollo de relatos de acontecimientos y de palabras (en sus tres posibilidades tipológicas) para lograr una representación vívida, detallada y verosímil de los acontecimientos narrados, apegada a la realidad referida que se tiene por modelo (y que es identificable por los datos contextuales puntuales dados en el relato), que permita mostrarla en completud, concreción y plenitud; que, teniendo en consideración lo mostrado en este apartado y lo tratado en la revisión de las subcategorías del *Tiempo*, la extraordinaria capacidad de omnisciencia que tan natural se presenta es producto de un sutil, pero muy complejo, juego narrativo entre la focalización y la distancia narrativas dirigido por medio de una voz cuyo origen y esencia permite hacer aceptable lo anormal, lo extraordinario, lo inusitado y comprensible y visible lo que, en lo común, no se aceptaría ni se podría mirar, comprender y asimilar (ya sea el hecho de que Catito pudiera conocer a Fulán y a Juana Andrea a tal punto que pudiese dar cuenta del pasado y de sus sentimientos más recónditos y subjetivos; ya el hecho de poder aceptar la existencia de una sociedad cuya vinculación tan particular faculta a sus integrantes del ambiente necesario para desarrollar, en asociación con sus muy propias habilidades prodigiosas, la capacidad sobrepotencializada de vigilar, controlar y manejar lo que ocurre sobre sí mismos y los demás, de saber, de acuerdo al “pensar el bien”, lo que hace y no hace el otro, lo que, más relevantemente, siente y piensa el otro, pues la similitud, por la común forma de pensar y sentir tan inculcada y generalizada, es tal que los individuos logran intuir e interpretar con gran precisión el reaccionar de los otros, reconocer y conocer lo que, de cierta forma, experimentan y realizan).

En definitiva, pues es imposible ignorarlo, este discurso narrativo resulta ser uno en el que, por paradójico que pueda parecer, se busca referir los acontecimientos, la realidad, de la manera más mimética posible sin renunciar a la presencia declarada y constante del narrador. ¿Y a qué se debe esto? Bueno, pues a que, como desde un inicio es declarado, “esta historia es terrena, se inició a ras de tierra⁴⁷¹”, y, “por razón de la sinceridad⁴⁷²”, requiere y amerita, por su origen y su influencia real, la enunciación aceptada, consciente y declarada de un “Yo” que, reconociéndola intrínseca en sí mismo, dé testimonio de su

⁴⁷¹ Ídem.

⁴⁷² Ídem.

certeza y de su permeación en él y, por ende, en otros que como él la han vivido y experimentado, mostrando, gracias a su particularidad individual, cómo fue que la reconoció, la llegó a comprender mejor y, tras verla en su justa dimensión, pudo afrontarla y vivirla de manera más plena, sin negarse ni negarla.

Para poder definir en plenitud el mensaje que se pretende comunicar en este discurso narrativo, quién lo emite y con qué fin, será preciso pasar al análisis del desarrollo de la categoría de la “*Voz*” en *La paloma, el sótano y la torre*. Solo de este modo será posible mirar en su totalidad el fondo y la forma que dan sustento al discurso para emitir su particular juicio.

2. 3. El desarrollo de la *Voz* en *La paloma, el sótano y la torre*

Al analizar la *Voz*, aspecto de la acción verbal considerada en sus relaciones con el sujeto, se analizan las determinaciones que se refieren a la forma como se encuentra implicada en el relato la propia narración (situación o instancia narrativa), y con ella sus dos protagonistas: el narrador (sujeto que transmite, personaje que narra) y el narratario (personaje al que se dirige el narrador). Por tanto, para poder definir el desarrollo particular de esta categoría en una obra, será importante tener en cuenta: **quién enuncia la narración** y **la situación**, las circunstancias, en las que se enuncia la narración (¿dónde y cuándo la enuncian?). Estos elementos de definición, se nombran en tres categorías que, en funcionamiento simultáneo, son la expresión de las relaciones existentes entre el narrador —y eventualmente su (s) narratario (s)— y la historia que cuenta. Tales categorías son: **Tiempo de la narración** (momento desde el que se narra, enuncia, la historia); **Nivel Narrativo** (umbral figurado representado por la propia narración, una diferencia de nivel) y **Persona** (actitud narrativa de quien cuenta la historia). Ahora bien, teniendo en consideración estas breves definiciones, es posible analizar cómo sería su aplicación en *La paloma, el sótano y la torre*.

2. 3. 1 El Tiempo de la narración en *La paloma, el sótano y la torre*

Desde el punto de vista de **lo temporal**, existen cuatro tipos de narración: **la ulterior** (posición clásica del relato en el pasado), **la anterior** (relato predictivo, generalmente en el futuro pero que en nada impide conducir al presente), **la simultánea** (relato en el presente contemporáneo de la acción) y **la intercalada** (relato en el que se mezclan los tipos ulterior, anterior y simultánea). De estas cuatro, se identificará como propia a la **narración ulterior**, puesto que quien narra la historia es un Catito ya adulto y que viene a dar cuenta de lo que hace tiempo le ocurrió teniendo 11 años y, posteriormente, casi 15 años. En la novela no se da cuenta clara del momento temporal exacto desde el cual el narrador realiza la retrospectiva, pero si se distingue un “**ahora-presente**” de un “**entonces-pasado**”. Esto se puede verificar desde el inicio hasta el final del relato, cuando dice:

Pues esto es, poco o más o menos, lo que **ha venido** a acontecerme a mí; **quiero decir**, es justo que se sepa que **yo estoy**, que yo **he estado** casi siempre, ya más, ya menos, dentro de este caso.⁴⁷³

Tanto **he vivido** así, tanto **he estado** en tantos sitios en que siempre es así, que no obstante seguir sin entenderlo, **he acabado** por acostumbrarme, por hacerme al molde, por aceptar lo absurdo, y **ya ahora no me extraña**. Pero, esto **es ahora**, **ahora** que ya **estoy** fatigado, deprimido, acomodado, y como **dicen**, hecho al pulque; mas **quiero hacer constar** que la primera, desgarradora vez, en que **volví** los ojos a buscar algo que **estaba**, y **vi** que ya no **estaba**, **se me partió** la mente, mi entendimiento **se hizo** dos, dos atónitas, dos inconciliables, dos doloridas, dos espantadas partes...⁴⁷⁴

2. 3. 2 El desarrollo de los Niveles Narrativos en *La paloma, el sótano y la torre*

Ahora bien, cuando se habla de **Niveles Narrativos**, se hace referencia a una distancia que es la diferencia entre las relaciones que unos y otros (personajes) guardan con el relato. Podría decirse, comenta Genette, que unos están dentro (del relato) y los otros fuera⁴⁷⁵. Entonces, puede hablarse de que existe una diferencia de nivel en la que se reconocerá un primer y un segundo nivel, de los cuales se tendrá como premisa fundamental que: “todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato”⁴⁷⁶. Dos niveles básicos resultan de esta definición: **el relato primero** (primer nivel o **nivel extradiegético**) y **el relato segundo** (segundo nivel o **relato metadiegético**). Todos los acontecimientos contados dentro del relato primero serán identificados como **acontecimientos diegéticos o intradiegéticos** y todos los acontecimientos contados dentro de un relato segundo, serán nombrados **acontecimientos metadiegéticos**. Un **relato metadiegético** es en sí un **relato diegético**. Genette aclara que cuando el narrador es un narrador protagonista que cuenta su historia desde un presente distante al momento, ya pasado, en el que se desarrolla la historia que narra, este es un narrador extradiegético por encontrarse fuera del umbral de lo narrado y ser quien se dirige al público, pero también intradiegético por ser él mismo un acontecimiento abarcado y contenido por ese primer

⁴⁷³ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández*, FCE, México, p. 295.

⁴⁷⁴ Ibidem., p. 432.

⁴⁷⁵ Genette, G., *Figuras III*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989, p. 283.

⁴⁷⁶ Ibidem., p. 284.

nivel narrativo. En caso de ser el “Yo” narrador, en el tiempo narrado intradiegeticamente, que cuenta un relato dentro de ese primer nivel, será también un narrador metadieético.⁴⁷⁷

En lo correspondiente a la novela que aquí se analiza, se tendrá que el narrador del relato primero es “Catito-adulto” que rememora y cuenta lo vivido por Catito, su yo pasado, años atrás antes de la elaboración de la narración. Este, entonces, será un narrador extradieético que al tiempo es intradieético por ser él mismo el sujeto del acontecimiento narrado. Se marca claramente la naturaleza del relato extradieético cuando enuncia: “Pues esto es poco más o menos, lo que ha venido a acontecerme a mí; [...]”⁴⁷⁸. En cuanto a la existencia de relatos segundos, se vuelve preciso señalar que sí se presentan, pero que estos, en su mayoría, serán poseedores de una naturaleza sumamente particular, encontrando un solo caso en el que, de manera aparentemente inmediata, se cumple desde el principio con lo dicho por Genette sobre que “un relato metadieético será aquel en el que el narrador es un personaje del primero y el acto de narración que lo produce es un acontecimiento intradieético”⁴⁷⁹. Este relato metadieético se halla cuando cuenta:

De boca de la misma tía Lina me enteré de que Fulán se había ido un poco más tarde que nosotros, y que ella se iba a quedar allí definitivamente.

Según colijo, Fulán, que imaginaba seguir siendo mal quisto y persona no grata a la tía Lina, se había hecho el propósito de alejarse de ella, de desaparecer, de ignorarla y de que ella lo ignorase. Empero, no faltó quien se empeñara en averiguar qué era de su vida, ni menos, el que se encargara de proporcionar noticias.

Supimos ciertamente que había recaído a ser de nuevo un solitario, que vivía sin amigos, que estaba trabajando en una pequeña platería de los barrios [...]. Añadían, que desde el oscurecer erraba, y que era raro el día en que, durante las altas horas de la noche, no se le viera en torno, o enfrente, de la a esas horas hondamente dormida morada de mi abuela.

A la una, a las dos, a las tres de la mañana, lo habían visto [...]. Y como en alguna ocasión alguien lo saludara, y se le preguntara sobre qué hacía allí a aquellas horas, él se había limitado a contestar:

—Nada, por aquí, matando el tiempo.

De día, pues, trabajaba, y de noche deambulaba en solitario. Y esto es todo lo que se sabía de él; más se ignoraba qué sentía, qué pensaba, qué quería.

⁴⁷⁷ Ídem.

⁴⁷⁸ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández*, FCE, México, p. 295.

⁴⁷⁹ Genette, G., *Figuras III*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989, p. 284.

Y nadie sospechaba la verdad, nadie, ni la propia tía Lina. Únicamente yo penetraba los secretos que lo movían a conducirse así.⁴⁸⁰

Como se puede ver, en efecto, los acontecimientos contados a Catito y a otros que como él conocían a Fulán, así como los actos mismos de transmisión de dichos acontecimientos (Lina enterando a Catito sobre la partida de Fulán; conocidos informando sobre el paradero y la suerte de Fulán), son acontecimientos abarcados por el relato primero y producidos dentro de este, lo cual permite, en una primera vista, definir el relato como relato segundo. Con estas consideraciones todo parece ir bien en el camino a reconocerlo como un relato metadieético, hasta que, momentáneamente, se cae en la cuenta de que otro de los aspectos fundamentales a considerar es que el narrador debe de ser un personaje “dentro” del relato primero, pues quien habla es Catito-adulto, un narrador que habla desde “fuera”. Sin embargo, la confusión se puede aclarar al considerarse que cuando el narrador es un narrador protagonista que cuenta su historia desde un presente distante al momento en el que se desarrolla la historia que narra, éste tendrá una naturaleza extradiegética, pero también intradieética por ser él mismo un acontecimiento abarcado y contenido por ese primer nivel narrativo.

Lo expuesto da sentido al hecho de que sea él quien lo refiere al lector, pues es algo que a él como personaje intradieético le ha sido contado y por el cual se ha visto influido, formando parte de su historia, de la vida de la que aquí da cuenta; más no cambia en ningún modo que quienes han narrado dichos acontecimientos son la tía Lina y esos otros conocidos que “se empeñaron en averiguar e informar”. Entonces, puede decirse que son esos personajes intradieéticos los que han emitido y narrado el relato, aunque en su calidad de hecho recordado, quien lo reproduce de lo vivido por Catito es Catito-adulto. La marcada sensación de que es Catito-adulto quien genera en primera instancia el relato aquí analizado se debe a que, como se vio en el apartado dedicado al “*Modo*”, al no ser un *discurso imitado* (discurso restituido tal como lo ha pronunciado el personaje que lo narró⁴⁸¹), sino más bien casi en su mayoría un *discurso traspuesto* (relato en el que se percibe aún una fuerte presencia del narrador, sin dar ninguna garantía de que las palabras

⁴⁸⁰ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández*, FCE, México, p. 420.

⁴⁸¹ Genette, G., *Figuras III*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989, p. 228.

son las exactamente pronunciadas por el personaje⁴⁸²), al **modo indirecto**, con un pequeño fragmento en discurso imitado y a la par de un claro desarrollo de relato de acontecimientos conocidos gracias a lo que algunos que lo habían visto contaban, es que se hace más fuerte la presencia del narrador, y en este caso, más la del narrador que en un segundo momento reproduce el relato que la de los narradores que lo han emitido en origen a Catito-niño-personaje.

Ahora bien, gracias a lo analizado y considerado en el relato metadieético anterior, se vuelve más fácil mencionar que dentro del discurso narrativo se desarrollan algunos otros relatos segundos a través de los cuales se realizarán ciertas rememoraciones que darán cuenta de algunas experiencias y acontecimientos contados a Catito, siendo hechos sabidos y presentes en su vida, en su condición de personaje intradieético (casi todos desarrollados dentro de una pausa, todas ellas con un cierto carácter analéptico). Por ejemplo, siendo similares al primer ejemplo, se puede considerar aquel relato sobre la tía segunda (hermana de la madre de su padre) cuyos actos prácticos de virtud (ayunaba una o dos veces por semana) eran engaños para mantener su venerable y santificada fama (“Cuentan, por ejemplo, que era muy famosa por su recto pensar, [...]”⁴⁸³); y también, aquel desarrollado cuando Catito-narrador habla de lo que le habían dicho sobre lo que debía hacer al encontrarse con una muchacha y sobre que todas las mujeres en el fondo sentían una necesidad de hombre (“Cierto es que más de cuatro me habían dicho que en empresas de faldas todo buen éxito consiste en la sangre fría, [...]”⁴⁸⁴).

En ambos casos, es evidente que, al igual que en el primer relato analizado, su condición de relato metadieético se basa en que son otros personajes los que han relatado ciertas ideas y acontecimientos. Podría bastar con ello para explicar su naturaleza metadieética, pero, apelando a la misma, es necesario reparar en que hay una nueva particularidad, la cual es que estos relatos no son ejecutados en un momento preciso e identificable dentro de la consecución de los acontecimientos abarcados intradieéticamente y, dado que influyen en el actuar de Catito, Catito-adulto (narrador) ve indispensable pausar brevemente el desarrollo del relato primero y recordar aquellos hechos

⁴⁸² Ibidem., p. 229.

⁴⁸³ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela* / Efrén Hernández, FCE, México, p. 323-324.

⁴⁸⁴ Ibidem., p. 314.

y enseñanzas relatadas, activando así una función explicativa sobre el porqué de ciertos pensamientos y sentimientos que se encontraba teniendo. Como dice Genette, el relato llega a ser una variante de la analepsis explicativa⁴⁸⁵, lo cual conduce a reconocer la existencia en estos relatos de un doble segundo nivel: por un lado, el correspondiente a la voz, como relato dentro de otro relato; y por otro, el correspondiente al orden, como relato secundario del relato primero temporal (el conjunto del contexto)⁴⁸⁶.

Entonces, concibiendo la posibilidad de encontrar relatos metadieéticos con dicha particularidad (la posesión de un doble segundo nivel), resulta plausible considerar y hablar de la existencia de otros relatos metadieéticos similares. Estos, al igual que los relatos anteriormente referidos, se desarrollan dentro de una pausa, gracias a la cual el narrador se puede remontar al pasado y presentar algunas vivencias y experiencias significativas que refieran, ejemplifiquen y aclaren lo que está aconteciendo en el relato primero; solo que, y a diferencia de sus símiles, estos no tienen como tal una referencia de que un personaje dentro del ámbito intradieético sea quien haya llevado a efecto el acto narrativo transmitido al narrador o algún otro personaje. En ellos ocurrirá lo que Genette dice sobre que “el relato segundo puede darse, abiertamente o no, como un relato interior, o, también, en toda especie de recuerdo rememorado (en sueños o no) por un personaje”⁴⁸⁷; “al ser recuerdos rememorados por el narrador-protagonista, quien es, obviamente, un personaje, el relato toma forma de relato interior”⁴⁸⁸, pues al realizar Catito-narrador una retrospección introspectiva, se posiciona en este nivel intradieético, al cual pertenece de principio a fin por su naturaleza de personaje protagónico, al tiempo que retiene su posicionamiento extradieético, pues es desde dónde realiza el acto rememorativo y reproduce para sí y para todos, por medio del relato, una serie de acontecimientos intradieéticos, emitiendo a la par reflexiones y pareceres que acentúan el diálogo entre su yo presente y su yo pasado (lo que de él quedó: recuerdos y sentimientos habitantes de su memoria).

Por lo tanto, es posible decir que se está ante el desarrollo de relatos de acontecimientos de esa vida suya abarcada diegéticamente por el relato primero, de relatos de sí mismo, efectuados desde sí mismo y por sí mismo a sí mismo y, finalmente, al lector;

⁴⁸⁵ Genette, G., *Figuras III*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989, p. 288.

⁴⁸⁶ Ibidem., p. 103 y 104.

⁴⁸⁷ Ibidem., p. 286.

⁴⁸⁸ Ibidem., p. 295.

lo cual, hace entender de manera radical a qué se refiere Genette al decir que: “estos términos no designan personas, sino situaciones y funciones”⁴⁸⁹, siendo que lo que define en sí que un relato segundo lo sea dependerá de cómo éste se relaciona y da con respecto a un primer nivel narrativo, esto es: de la disposición o colocación del relato en otro, así como de la disposición de quien lo enuncia, el lugar que ocupa, dentro de lo intradieгético, y/o del lugar o disposición dentro de lo intradieгético desde donde se enuncia. Se dirá, por tanto, que estos relatos segundos si bien son enunciados por un Catito que habla desde lo extradieгético, al momento de desarrollarse son efectuados y referidos desde el punto de disposición intradieгético de Catito, donde él mismo se adentra y se abre en plenitud mostrando eso que era, que es y no es más, y eso que es en el ahora narrativo desde donde habla. Es desde esta perspectiva que es posible que ocurra que quien efectúa el relato desempeñe al mismo tiempo un papel ficticio intradieгético (Catito-niño, personaje dentro del discurso narrativo) y un papel ficticio extradieгético⁴⁹⁰ (Catito-adulto, narrador del discurso narrativo).

Como ejemplos de tan peculiares casos, se encuentra aquella pausa donde Catito-narrador cuenta sobre las dos vecinas de las cuales su madre tenía contrarias impresiones, lo que de ellas se decía y lo que su madre expresaba (“He aquí algunos hechos que recuerdo. Vecinas a nuestra casa [...]”⁴⁹¹), la aparentemente dispareja actitud que su madre tomaba entre él y sus hermanos (“Y por lo que ve a nosotros, [...]”⁴⁹²) y el contrastante desempeño que ella tenía de su facultad de ser casi inengañable respecto a la tía Gila (“A fin de que se sopesen bien esa diferencia, quiero traer a cuento los modos de operar de mi madre [...]”⁴⁹³); también, aquella en la que da cuenta de la propiedad de imaginar las cosas “con no usado realismo” que él y su madre tenían (relato de cuando su madre veía entrar al tío Gil y de cómo veía la vaquilla de la tetera pararse y andar; relato de cómo resolvió sacar la ruedita del aparatito⁴⁹⁴).

⁴⁸⁹ Ibidem., p.284.

⁴⁹⁰ Esto se plantea desde lo expuesto por Genette al decir que todo narrador es un papel ficticio. Ibidem., p. 271.

⁴⁹¹ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández*, FCE, México, p. 319.

⁴⁹² Ibidem., p.320.

⁴⁹³ Ídem.

⁴⁹⁴ Ibidem., p. 306-307.

Asimismo, es pertinente mencionar el relato que hace sobre la casa, la historia y las desdichas de su abuela, sobre la familia y sus particularidades (“[...] precisamente ahora acabo de implicarlo [...]”⁴⁹⁵); el relato sobre la tía Gila, sobre su perspicaz manera de ser, su particular inteligencia y su don de presentir empleados en descubrir las faltas de los que transgredieran las normas y su aterrador modo de proceder y hacérselos saber (“[...] A esta no le temía: pero a la tía Gila sí, y mucho, y con terror casi supersticioso; porque ella era una de esas gentes medio pálidas [...]”⁴⁹⁶); y el relato sobre el curioso caso del hombre sonámbulo que realiza al intentar aclarar la situación que Fulán experimentaba tras conocer a Juana Andrea. En este último relata:

[...] Y yo sé de uno que dormía en un catrecillo delicioso. [...].

Y yo creo que con todo esto llegó a formarse dentro de este hombre una actitud defensiva, y tras una secuela que no quiero seguir en pormenor, vino a adquirir una estructura sonambúlica de inusitada singularidad. Sin despertarse, allá a las altas horas de la noche, sumido en su sopor y las tinieblas, se alzaba de su lecho, se vestía salía de su pieza y se echaba a andar, a veces por las calles, a veces por las azoteas. Y no exagero, que dio el caso en que despertándose se hallara en parte que para llegar a ella necesitó venir por un camino de bardas y tejados que en estado de vigilancia no lograría volver a atravesar.⁴⁹⁷

Ahora bien, es preciso enfocar la labor analítica a otros dos relatos metadieгéticos, la analepsis dedicada a la historia de Juana Andrea y la analepsis dedicada a la historia de Fulán, cuya importancia radica en ser algo parecido a lo que Genette llama relato *metadieгético reducido* o *seudodieгético* (formas de narración donde el transmisor metadieгético, mencionado o no, resulta eliminado en beneficio del narrador primero, ahorrando un nivel narrativo; lo que será en su principio un relato segundo, será devuelto al nivel primero y asumido por el protagonista-narrador)⁴⁹⁸.

En el caso de la analepsis dedicada a contar la historia de Juana Andrea, en las líneas iniciales, donde aún se percibe la consecución del relato primero seguido en el nivel intradieгético, se identifica que quien realiza la acción narrativa es Catito-adulto, pero este detalle parece quedar velado, puesto que: 1) la mayoría de los acontecimientos narrados son

⁴⁹⁵ Ibidem., p. 330-333.

⁴⁹⁶ Ibidem., p. 309-310.

⁴⁹⁷ Ibidem., p. 383-384.

⁴⁹⁸ Genette, G., *Figuras III*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989, p. 291-292.

acontecimientos que Catito no pudo haber presenciado, ya por su inexistencia o por su condición de sujeto ajeno al espacio, ambiente y al trato con ella y su realidad en ese momento; 2) la mayoría del tiempo, no hay enunciación del “yo” ni una conjugación verbal que refiera a ese “yo” (hay de pronto un referimiento a “nosotros” y al “yo-Catito adulto”, pero son enunciaciones dadas en las breves pausas hechas dentro de este relato, donde hay un veloz regreso al “ahora” desde donde se narra y desde donde reflexiona momentáneamente), lo cual se conjunta con el efecto creado por la naturaleza de relato no focalizado que presenta la narración (esto queda explicado mejor en el análisis realizado respecto al modo), mostrando más de lo que los personajes, incluido Catito (siendo Catito-niño, siendo Catito-adulto), pudieran saber con tanta precisión. Se identificará claramente casi al final de la analepsis, que es Catito-adulto quien narra, uniéndose abiertamente al nivel diegético, cuando se enuncia:

De este modo, sólo de este modo y trayendo al cuento estos considerandos, resultando inteligible que muchos días después [...] durante las ocasiones en que yo empecé a conocer de primero a Juana Andrea, el porte de ésta fuera todavía el de una muchacha que atraviesa la crisis de un duelo reciente.⁴⁹⁹

Se considera que se identifica claramente, no por ignorar que desde el principio de la analepsis el narrador lo declare, sino por dar cuenta del hábil efecto que crea al afanarse en contar algo que se encontraba fuera de su realidad vivida. Un aparente reflexionar en lo subjetivo de lo impreciso de los recuerdos y las impresiones, tras haber relatado sumariamente de dónde venía Juana Andrea, su historia, cómo llegó con su abuela, cómo es que se encontraba ahí y lo que él recordaba de ello, parece ser concluido al afirmar: “[...] al fin que no me importa tanto lo que ha sido objetivamente la realidad exacta sino que más bien quisiera reproducir lo que viví de aquello [...]”⁵⁰⁰, cerrando al mismo tiempo la idea de lo subjetivo e impreciso del recordar desarrollada en ese momento reflexivo, así como el segundo capítulo de la novela. Sin embargo, este cierre de la reflexión, y la reflexión en sí, no son sino una introducción a la extendida relación de la historia de Juana Andrea contada poco antes sumariamente. Pero esto se vela y se recuerda contundentemente sólo al final, gracias a la enunciación del “yo-narrador” cuyas características no incluyen esa

⁴⁹⁹ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández*, FCE, México, p. 360.

⁵⁰⁰ *Ibidem*, p. 351.

maravillosa omnisciencia de la que se tiene constancia en buena parte de la analepsis (lo abarcado en lo último del capítulo II y en casi todo el capítulo III) y la cual no se justifica en ningún momento, como en otros nudos del discurso narrativo, por un “como pude observar” o lo “intuí” en tal o cual expresión, papel o conversación. En el aparente camuflarse, fusiona el relato del “tengo entendido”⁵⁰¹ (referido a él por alguien más) con “los imprecisos recuerdos y vagas impresiones”⁵⁰² que le permiten hacer el esfuerzo de reproducir “no tanto la realidad exacta, sino lo que vivió de aquello”⁵⁰³, la Juana Andrea que vivió de aquello.

En el caso de la segunda analepsis, se presenta algo similar, sólo que en esta parece no haber un aparente “indicio introductorio”, puesto que termina la analepsis sobre Juana Andrea cuando se remonta al hecho de que se encontraba viviendo en casa de la abuela cuando lo del “Saqueo de Orozco” (terminando así el capítulo III) e inmediatamente se da inicio a la analepsis sobre Fulán y su historia (iniciando el capítulo IV), al contar:

Fulán es el nombre con que se designa a un cierto sujeto, a quien si el lector no recuerda, por el momento no hay razón para identificar, [...] ⁵⁰⁴.

Como puede notarse, al igual que en el caso anterior, en el inicio y en momentos intermedios (sea en medio de alguna pausa o como parte de un guiño narrativo) ese “yo-narrador” habla y se muestra abiertamente, dando constancia de que es él quien se dirige al lector, él que, sin revelarlo, ve en el abrigo de un relato de focalización cero en el que los hechos contados, obviamente, no fueron vividos por él y de los cuales tampoco queda claro cómo llegaron a ser de su conocimiento como para ser contados desde tal punto de visión. En este caso y en el anterior, lo que sí queda completamente claro es que son relatos contados desde un segundo nivel, cuyos acontecimientos no se reconocen por medio de quién fueron relatados al protagonista-narrador (de naturaleza diegética y extradiegética), y que los devuelve al primer nivel narrativo.

Este aparente adueñarse de lo que ha sabido por algunos (recordando los casos de los relatos metadieгéticos donde nos narra lo referido por otros) o por “Dios sabe quién”

⁵⁰¹ Ibidem., p. 350.

⁵⁰² Ibidem., p. 351.

⁵⁰³ Ídem.

⁵⁰⁴ Ibidem., p. 362.

(como en los casos de estas analepsis), como identificaba Gerard Genette en *En busca del tiempo perdido*⁵⁰⁵, no es un acto de egocentrismo narrativo donde los efectos alcanzados en el desarrollo de estas maniobras literarias están en función de lograr la confirmación y legitimación del “Yo-narrador” como razón máxima de ser del relato, como antecedente, principio y fin último de la historia que ha sido narrada; sino un acto narrativo donde el “Yo-narrador” busca afanosamente, por medio de su voz, enunciar y externar un estado común de cosas en el que vivía él, por y pese a su particularidad, junto con muchos otros más, decir lo no concientizado, lo no afrontado, lo ignorado y guardado por y en el mutismo de un recalcitrante y apabullante “pensar el bien”, siempre tan lejano e incompatible del “vivir el bien”.

Por medio de su voz no sólo busca darse voz a sí mismo, sino que busca darla también a todas las voces enmudecidas de aquellos que como él han vivido en tales o parecidas circunstancias, tomando en sí la responsabilidad de enunciar lo indeclarable, colocándose como objeto de escrutinio y ejemplificación a través del cual, indirectamente, aquel lector que cumpla con aquellas características del narratorio a quien va dirigido el discurso, al participar de la experiencia de él como algo individual, extra-ordinario y ajeno, pueda paulatinamente pasar de hablar de un “él” y “ellos” a un “yo” y “nosotros” común en el que se identifique y en el que sea posible afrontar tan dolorosa y complicada realidad. La aparente apropiación de la palabra, del relato ajeno, le permite hablar desde sí de ese nosotros en quienes se ve identificado y, al tiempo, abrir un espacio en el que aquellos que forman parte de ese “nosotros” puedan verse reflejados en él y concebir como posible el punto de entendimiento y cambio que él ha podido experimentar.

La particularidad es la piedra angular de esta historia común, pues la naturaleza misma de esta realidad compartida es de una particularidad única y cerrada de la que sólo se puede salir de lo profundo de ella después de alcanzar un cierto punto de quiebre. Dicho quiebre solo se dará gracias a la misma particularidad de los sujetos (por sus temperamentos e inteligencias excepcionales, por su sensibilidad e intuición especial) y a la particularidad de las circunstancias, acontecimientos y actos efectuados y vividos. No es de extrañar, entonces, que el relato parta de la singularidad, se abra y despliegue, sin

⁵⁰⁵ Genette, G., *Figuras III*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989, p. 296.

desprenderse de esta esencia, en una generalidad y cierre de nuevo en la particularidad, pues la historia en sí es la de un sujeto fuera de lo común (cuya inteligencia, perspicacia, sensibilidad, intuición, imaginación y comprensión del mundo y de las cosas son de gran agudeza y precocidad), en un momento vertiginoso, violento y fuera de toda normalidad (la Revolución Mexicana), realizando actos de suma singularidad que lo llevan a encontrar y acercarse a otros sujetos con los que, por esa misma distinción, se identifica y por los que puede, tras muy significativos encuentros y una constante observación, descubrirse y reconocerse tal cual es.

La particularidad es lo que permite a quien habla penetrar en el más profundo sentido de la vida y hablar de aquello que es general y común a tantos, a todos. Si bien, en un primer momento, se verá que la generalidad a la que se refiere y que representa es esa realidad social-cultural específica de la cual proviene, en la cual crece y de la cual se desprende; lo que se terminará viendo representado, en el punto final y más complejo de la obra, será la ineludible condición humana propia y natural de todos y cada uno de los seres humanos, en la cual convive lo carnal-objetivo y lo ideal-subjetivo y la cual, para ser en plenitud, requiere del equilibrio de estas dos condiciones intrínsecas a ella. Es curioso el hecho de que esa generalidad sea expresada a través de un singularísimo acto único-particular: el sueño tenido una noche significativa por Catito-niño (sueño en el que, tras lanzar a Fulán por la peña al vacío, Catito comprendió que a deshora se le había ocurrido que todo podía remediarse y ambos podían habitar ese mundo⁵⁰⁶), más es perfectamente lógico al recordar que, como de principio a fin se ha procurado mostrar, no fue hasta que Catito comenzó a ser consciente de su particularidad y distinción dentro de su normalidad cuando pudo comenzar a comprender la extrañeza de su existencia y, después, distinguir y concebir una naturaleza humana que, por mucho, no era aquello que se le había enseñado a aceptar y guardar. Con este sueño, la interpretación de lo que ha entendido en él, es que concluye su relato Catito-narrador, pues es el momento contundente, el innegable parteaguas que viene a dar un giro completo a su vida, al que tiene que volver y el que ha necesitado referir para hacer visible lo que en esta ocasión lo ha motivado a hablar. Este momento en su historia será un punto de apertura que posibilite a Catito (personaje

⁵⁰⁶ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela* / Efrén Hernández, FCE, México, 2007, p. 440.

intradiegético) nuevos y más complejos encuentros, el desarrollo de una conciencia más profunda y más clara, la emisión futura de juicios, de relatos, que le permitan hacer posible la liberación, la aceptación, la superación y la conciliación con esa realidad que lo define y, pese al distanciamiento que el tiempo y el espacio han ayudado a marcar, no se desprende, no se erradica, no se aniquila ni desvincula del todo, que ha quedado y quedará afianzada, impregnada y replicada en él, existiendo latentemente día a día en la esencia más profunda de lo que es: de todo lo que ha sido, de lo que es y de lo que será.

En su particularidad de sujeto alejado espacial y temporalmente de su realidad originaria, en un estado consciente de lo que implica la naturaleza de todo ser humano y de cómo el particularmente disímil y contradictorio pensamiento regente en dicha realidad la imposibilita, cierto de la singularidad de su persona, de sus necesidades, de sus intenciones y pretensiones pasadas y presentes, de su cambio, de su transformación, de la angustia y la soledad compartida, de la incomprensión y del daño común vivido en tales circunstancias por él y por todos aquellos que inmersos en dicha realidad vivieron y viven, es que se dispone a relatar de principio a fin su afortunada y extraordinaria experiencia y, a sabiendas de la imperiosa necesidad que tienen de saberlo, de recordarlo y concientizarlo, pues en sí mismo lo reconoce como algo frecuente, con su acto rememorativo da un salto al pasado y re-presenta aquello que podría parecer callado, inerte, olvidado, inexistente, pero que, al verlo desde el presente, reconoce aún vivo y palpitante.

Que el discurso narrativo concluya con la narración de tan peculiar relato segundo, ese tan especial sueño suyo, no es un acto fortuito, sino una acción totalmente premeditada e intencionada con la cual se pretende, a través de la transgresión de lo formal⁵⁰⁷, crear, una y otra vez, las veces que sea necesario, un puente entre el pasado y el presente (futuro siempre alcanzado) en y por el cual se constituya una brecha de cierre y apertura entre lo que se era y se es y lo que se puede llegar a ser, lo que se será. La transgresión se da en la naturaleza misma del relato segundo, pues este no es uno en el que con facilidad definiríamos los elementos que lo hacen un relato del tipo, sino que es uno en el que, como explica Genette al referir la variedad de particularidades y complejizaciones posibles en estos relatos, el relato segundo puede darse, abiertamente o no, en un relato interior (puede

⁵⁰⁷ Ibidem., p. 306.

ser un sueño) o en toda especie de recuerdo rememorado (en sueños o no) por un personaje⁵⁰⁸.

En este caso, la particularidad no se debe sólo a una de estas condiciones, sino a ambas, pues, partiendo del último punto, en primer lugar, este es un recuerdo rememorado por Catito-adulto que, aunque es narrador extradiegético, como bien se veía anteriormente, es también intradiegético por su condición de personaje abarcado en la serie de acontecimientos comprendidos en el relato primero; lo cual crea, atendiendo al primer punto, en el momento mismo en que Catito-adulto-narrador realiza una introspección y recuerda, un diálogo con lo que en su memoria se ha guardado, un relato desde sí mismo para sí y para un “nosotros” (todos aquellos que lean la novela) de aquel sueño fantástico y lleno de significación en el que las instancias narrativas (la del yo-protagonista y la del yo-narrador) se reúnen en una sola persona y las dos voces (la voz del yo narrado y la voz del yo narrante), pese a la aparente separación causada por una diferencia de edad y de experiencia, pueden encontrarse, aunque se alternen en el mismo discurso al restituirse diálogos y pensamientos y palabras de Catito-niño, y coincidir, por esa misma similitud-disimilitud en ellos, en el “yo sé” del narrador, pues las instancias están unidas ya en el pensamiento, en la palabra, en la naturaleza misma de “ser” Catito (Catito-niño en el pasado y Catito-narrador en el presente narrativo), por lo que comparten la misma verdad⁵⁰⁹, pues Catito conlleva en sí mismo la existencia pasada del Catito niño que fue.

Ahora bien, continuando con el análisis, es preciso hablar de otra serie de relatos metadieгéticos, la cual se conforma de dos incomparables sueños (aquellos que Catito tuvo la noche del día en que Juana Andrea y Fulán se casaron: la narración que hace, tras contar cómo se dio el despertar de sus sentidos tras ver la sombra de Juana Andrea que en uno de sus giros había pasado, que es el primer sueño-visión alegórica del patinador; y el segundo sueño, en el que narra que habitaban en un mundo diminuto, él y su familia y Fulán y su familia, constituida por la misma esposa de Catito, la imagen desdoblada, de la esposa de Catito y otros tres niños y una niña, y en el que comprendió, tras arrojarlo en un abismo, que podían habitar juntos Fulán y él). Estos relatos se podrán tomar como metadieгéticos al considerar que cumplen una función explicativa dentro del discurso narrativo, en cierto

⁵⁰⁸ Ibidem., p. 286.

⁵⁰⁹ Ibidem., p. 308.

grado, de aspectos sumamente subjetivos y que, como en algunas novelas modernas, son el relato de sueños, visiones, sensaciones y rememoraciones que, para ser comprendidos, no se limitan a la mera mención de “haber tenido un sueño”, sino que son narrados y representados a través del desmenuzamiento y descripción de sus elementos, desarrollos y secuencializaciones⁵¹⁰. Su naturaleza es la de un acontecimiento intradiegético por ser parte de los acontecimientos comprendidos dentro de lo narrado en el relato primero de la novela y resulta un relato metadiegético por ser un relato dentro del relato mismo, una especie de subsunción en la subjetividad de los pensamientos, sentimientos, sueños y sensaciones experimentadas por Catito y, obviamente, por Catito-adulto⁵¹¹.

Por eso, no es de extrañar que el relato contenga en sí una incomparable e incontenible capacidad del narrador de “deslizarse de un nivel a otro, de un tiempo (el imperfecto del protagonista) al otro (el presente del narrador)”⁵¹², y fundirlos en uno mismo, pues, en su condición de protagonista- narrador, Catito puede relatar con gran libertad toda la realidad referida en su relato sobre la historia aquí evocada y activar, cada que sea necesario, el poder mirar, referir y relatar aquello que en su interior y su subjetividad (sea su subjetividad-objetiva o su subjetividad-subjetiva) aconteció y experimento. Por eso es que, gracias a la naturaleza de tal relato, el entendimiento producido por el relato desarrollado en el sueño y contado por el sueño (por su “Yo-interno, su consciente-consciente) a su “sí” mismo, puede ser contado por Catito-narrador, pues este, como ya se ha dicho en múltiples ocasiones, al reproducirlo lo cuenta desde su condición de personaje intradiegético-extradiegético. No es de extrañar, entonces, que Catito-narrador termine el discurso narrativo con la evocación de tan particular experiencia vital, con un relato en el que se condense, gracias a lo intradiegético del relato metadiegético que es su sueño, que es el mismo Catito, aunque sea, por el paso del tiempo, un Catito distinto, el que cuenta la historia y que, siempre que lo necesite, al recordar y contar, retornando al que fue y es, acciona la apertura y el cierre de un portal entre el que era (fue) y el que, desde ese momento, sería y podría llegar a ser. De gran significación, entonces es que Catito-narrador, en su calidad de narrador-personaje intradiegético-metadiegético, enuncie:

⁵¹⁰ Ibidem., p. 286.

⁵¹¹ Ídem.

⁵¹² Ibidem., p. 308.

[...] pues ya a deshora se me había ocurrido que todo podría remediarse, ya fuera acrecentando el mundo por medio de obras mágicas, o reduciendo proporcionalmente, por los mismos medios, el volumen de nuestros cuerpos.⁵¹³

2. 3. 3 El desarrollo de la Persona (Actitud Narrativa) en *La paloma, el sótano y la torre*

En cuanto a la **Persona (Actitud Narrativa)**, Genette plantea que la cuestión tiene que ver con el hecho de si el narrador ha tenido o no la oportunidad de emplear la primera persona para designar a uno de los personajes⁵¹⁴. Partiendo de esto se identificaran dos tipos de relato: el *heterodiegético* (de narrador ausente de la historia que cuenta⁵¹⁵) y el *homodiegético* (de narrador presente como personaje en la historia que cuenta⁵¹⁶), se define, entonces, que sin duda alguna esta novela es un relato de narrador extradiegético-homodiegético (narrador en primer grado presente como personaje en la historia que cuenta) y, más específicamente, de un narrador extradiegético-autodiegético (narrador en primer grado que es protagonista de su propio relato)⁵¹⁷. Sin embargo, y para completar la visión de la complejidad de la obra, se nota que, apoyado en lo dicho pocas líneas atrás al hablar sobre algunas de las particularidades de los relatos metadieгéticos desarrollados en la novela, tanto en la analepsis donde se cuenta la historia de Juana Andrea, como en la analepsis referente a la historia de Fulán, el narrador presenta un estatus de narrador extraño en el que es casi todo el tiempo un narrador extradiegético-heterodieгético (narrador en primer grado que cuenta una historia de la que está ausente), pero que justo al final, se convierte momentáneamente en un narrador intradieгético-heterodieгético (narrador en segundo grado que cuenta una historia de la que está ausente) que se torna rápidamente en un narrador intradieгético— homodieгético (narrador en segundo grado que cuenta una historia en la que está presente) a la par que un narrador extradiegético-homodieгético.

⁵¹³ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández*, FCE, México, p. 440.

⁵¹⁴ Ibidem., p. 299.

⁵¹⁵ Ídem.

⁵¹⁶ Ídem.

⁵¹⁷ Ibidem., p. 300.

Pero, ¿cómo es posible que el narrador pase de ser un narrador extradiegético-heterodiegético a uno intradiegético-heterodiegético y luego a uno intradiegético-homodiegético? Pues bien, esto es posible, en primer lugar, gracias a la naturaleza extraordinaria de dichas analepsis, que son, como se veía con anterioridad, una especie de relatosseudodiegéticos en los que, como ya se comentaba, “al ser recuerdos rememorados por el narrador-protagonista, quien es, obviamente, un personaje intradiegético, a la vez que extradiegético, el relato toma forma de relato interior” y, por ende, de relato metadiegético, lo cual no anula su naturaleza extradiegética, sino que se encuentran ambas, fusionadas, funcionando conjuntamente. También, dado a que ambos relatos son narrados en una consecución de continuidad cronológica, resulta que, como se vio en el apartado del “*Modo*”, la posibilidad de que Catito haya podido conocer ciertos acontecimientos y detalles es imposible (y el origen de tal conocimiento nunca se esclarece) y es en estos en los que el narrador se presenta en plenitud como uno extrediegético-heterodiegético; conforme la historia relatada en cada uno de los relatos segundo va avanzando más y acercándose al momento temporal donde Catito-niño ya se encontraba con ellos en su vida, al momento en el que se vieron reunidos en casa de la abuela por el evento histórico tan memorable, es cuando su naturaleza de narrador cambia, pues las cosas que refiere ya no son ajenas, sino que le son propias (aun como testigo) y por eso su condición pasa a ser la de un narrador intradiegético-homodiegético a la par, por todo lo que ya se ha explicado, de ser un narrador extradiegético-heterodiegético (esto por ser Catito-narrador el que relata desde su presente narrativo el discurso primero al que el relato segundo se integra).

Una vez más, se puede apreciar que el hecho de que la voz del narrador tome estos matices, que se realice este artificio literario, no es con una pretensión de lograr un “egocentrismo narrativo”, sino que tiene como fin mostrar la comunión que entre ellos (en su particularidad y en su ser parte de una misma sociedad) había, el grado tan grande e intenso que de comprensión, conocimiento e identificación hubo en Catito de ellos (y de él en ellos). La historia es la suya, la historia es la de él y de ellos; y al ser la suya, la de todos aquellos que como ellos se encuentren en tales circunstancias, en tal realidad.

CAPÍTULO III

El mundo de Efrén Hernández en la literatura mexicana

Hablar de la obra hernandeanana es hablar de una sumamente fructífera, compleja, innovadora y sumamente relevante en la literatura mexicana, pero que, pese al reconocimiento abierto de todo esto, ha sido, aún dentro del mundo de las letras, relegada, incomprensida y olvidada. Para muchos, como para quien escribe, encontrarse con Efrén Hernández es una experiencia sumamente grata, por el sorpresivo e inesperado encuentro y el fuerte y profundo impacto que su complejidad, sensibilidad e innovación literarias producen; pero también una experiencia cargada de mucha perplejidad e insatisfacción, no por la aparente “extrañeza” o “incomprensibilidad” de los textos hernandeanos sino por la casi nula referencialidad de este, de su trabajo y de su influencia en los diversos medios documentales, de estudio e investigación, de difusión y divulgación, en los que se pensaría, por su importancia reconocida, que se podría encontrar información que alimentara y aportara verdaderamente, desde un plano muy básico de interés, a la experiencia del lector con dicha obra.

En un primer e inmediato plano de búsqueda, en el que ilusoriamente se pensaría poder satisfacer rápidamente la curiosidad de cualquier lector, incluyendo a todos aquellos que de manera más formal pretenden acercarse a la obra, se encuentra que, en internet, donde en la actualidad se hallan muy variados artículos, libros, documentales y otros tantos materiales de numerosos escritores, algunos muy diferentes y poco comunes, son escasísimas y escuetas las referencias relacionadas a él. La recurrida Wikipedia, por ejemplo, tiene un pequeño artículo que habla sobre Hernández de forma breve, empleando como referencia algunos textos editados por la UNAM, en los que se retoma lo dicho por Octavio Paz y Emmanuel Carballo, y en los que se menciona, de manera rápida, basados en las “impresiones”, “juicios” y “pre-supuestos” que se han ido pasando a lo largo de las décadas, ideas muy simplistas sobre el autor y su obra⁵¹⁸. También nos encontramos con un artículo, más consistente pero más pequeño, en la página de la *Enciclopedia de la*

⁵¹⁸ Wikipedia, “Efrén Hernández (poeta)”, *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Visto en: [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Efr%C3%A9n_Hern%C3%A1ndez_\(poeta\)&oldid=134642403](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Efr%C3%A9n_Hern%C3%A1ndez_(poeta)&oldid=134642403) [09/04/21].

*Literatura Mexicana*⁵¹⁹ en el que se menciona solo la fecha y lugar de nacimiento y defunción; su trabajo en diversas oficinas gubernamentales y la dirección de este en la *Revista Antológica América*; la siempre repetida consideración efectuada por Paz sobre él “como uno de los cuentistas más extraños de la literatura mexicana”; algunas de sus obras publicadas (los poemarios: *Hora de horas* y *Entre apagados muros*; las novelas: *Cerrazón sobre Nicomano. Ficción harto doliente...* y *La paloma, el sótano y la torre*; y su reconocido cuento “Tachas”, que da título a un volumen homónimo); la edición, en 2007 y 2012 por parte del Fondo de Cultura Económica, de dos tomos con sus *Obras Completas* y la anexión de un audio, el cual se puede reproducir y descargar, en el que se puede escuchar “Primer ofrecimiento” (poema recogido en la antología de Carlos Monsiváis *La poesía mexicana del siglo XX*), en el que Andrew Fridman colaboró con la musicalización.

Sumemos a todo esto, lo que en *YouTube* se encuentra, que es: el podcast número 37 (“Efrén Hernández y el espacio en la literatura”), con una duración de cuarenta y cinco minutos y once segundos y grabado en junio de 2014, del canal ‘Theobroma’, dedicado a hablar sobre el espacio narrativo y la obra de Efrén Hernández con la participación especial de la Mtra. Nayeli de la Cruz (quien habla sobre cómo en su tesis de maestría desarrolla el tema de los tópicos espaciales, el espacio, en la narrativa de Hernández) y la Dra. Carmen Espinosa; un corto video titulado “Retratos de Efrén Hernández”, con duración de tres minutos y cuarenta y cuatro segundos, realizado y publicado, a modo de álbum fotográfico, por Alejandro Toledo hace catorce años, en este material visual se presentan algunas fotografías (proporcionadas por Valentina y Martín Hernández, hijos de Efrén Hernández) y algunas citas significativas del escritor; y otro pequeño video, de una duración de cuatro minutos con cincuenta y cinco segundos, publicado el 13 de diciembre de 2019 por el catedrático Fernando Figueroa, de la Universidad Veracruzana, como parte de una actividad de divulgación personal de este estudioso, de grandes escritores de la literatura mexicana. En este video refiere el reconocimiento que el mismo Juan Rulfo hacía de Efrén Hernández y lee, a modo de pequeña muestra, un fragmento de *La paloma, el sótano y la torre* que, de acuerdo a su criterio personal, muestra “el efecto de concupiscencia que la tía

⁵¹⁹ INBA, “Efrén Hernández” en *Enciclopedia de la literatura en México*, INBA, 06 enero 2011 / 29 enero 2021. Visto en: <http://www.elem.mx/autor/datos/511> [13/05/21].

Lina provocaba en nuestro escritor, y la pícara como faena de trasegar por la noche todo tipo de barreras y peligros familiares hasta su catre”.

Añadamos a estos detalles otros también encontrados en Internet: en *Letras Libres* se encuentra disponible para lectura “Tachas”, y nada más; en el periódico *El Universal* del día 01 de septiembre de 2018, una reseña sobre el escritor guanajuatense, conmemorando el día de su nacimiento, titulada “Efrén Hernández, el cuentista “más extraño” del siglo XX”⁵²⁰ en el que no se menciona nada distinto a lo ya mencionado; aparecen las localizaciones de la Casa de la Cultura Efrén Hernández, la Biblioteca Pública Efrén Hernández y el Centro Escolar Sabines con dirección en la calle Efrén Hernández, todas ellas en la ciudad de León, Guanajuato; un link para acceder a algunos de las obras del autor en la página de Material de Lectura- UNAM; un artículo de Tatiana Bubnova (“La poesía de Efrén Hernández: visión autoscópica de la vida y la experiencia espiritual”) en SciELO; las notas periodísticas de difusión realizadas por algunos periódicos locales y el Museo de Arte e Historia de Guanajuato, en sus redes sociales, de la presentación del documental (realizado por un equipo leones, financiado por Canal 11 y apoyados por Alejandro Toledo, Juan Berdeja y otros pocos especialistas del tema) y la exposición ‘Cerrazón sobre Efrén Hernández. Documental hartito doliente’ que se llevó a cabo el año 2017 en esta institución y por el Instituto Cultural de León en el Teatro María Griver. El documental no se encuentra en internet para ser visto y en las instituciones mencionadas de la ciudad no tienen ni un rastro (en el caso de quien aquí escribe, dicho recurso fue facilitado por el Dr. Juan Manuel Berdeja, quien, con suma amabilidad, tuvo a bien proporcionar este y otros materiales), y, si se les pregunta por el evento, los funcionarios que laboran en ellas no recuerdan mucho, si no es que nada, respecto al tema.

Ahora bien, en un segundo plano de búsqueda, un poco más “formal” y “certero”, académicamente hablando, al realizar una búsqueda bibliográfica lo que se encuentra es muy poco. En el caso particular de quien aquí escribe, por ejemplo, la búsqueda inicio en la Biblioteca Central Estatal de Guanajuato, en la que se pueden encontrar los dos tomos (cada uno con algunos ejemplares para préstamo) de *Obras Completas*, en su segunda

⁵²⁰ El Universal, “Efrén Hernández, el cuentista “más extraño” del siglo XX”, 01 de septiembre del 2018, *El Universal*. Visto en: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/efren-hernandez-el-cuentista-mas-extrano-del-siglo-xx> [03/10/2022].

edición, realizada por el Fondo de Cultura Económica, de ahí en más nada. Sin embargo, y no siendo poca cosa, el contar por lo menos con estos es de fundamental ayuda en el acercamiento directo con la obra, así como en el reconocimiento general de lo que de ella se ha dicho y percibido en ciertos momentos (esto en referencia a los artículos compilados en el “Dossier Crítico”, ubicado en la última sección del tomo II). Pese a que las percepciones comunicadas en los textos de esta última sección tenderán a ser más de índole personal que, por lo menos y como lógico, de crítica literaria, reproduciendo descripciones de su persona, de su vida, de su labor, de su proceso creativo y de su obra de una manera subjetiva y, en la mayoría de las ocasiones, cargada de prejuicios ajenos que parecieran repetirse por ser lo poco que ha quedado conservado y registrado, son medios que se tornan valiosos por abrir la puerta a la posibilidad, después de leer sus obras, de valorar y reconsiderar la situación en la que se le ha puesto y dejado a esta.

Dando continuidad a la investigación, al acceder al sistema bibliotecario de la Universidad de Guanajuato nos encontramos con que, solamente en la Biblioteca de la sede Valenciana, hay un ejemplar de cada tomo de las *Obras Completas* en su segunda edición, dos ejemplares de las *Obras Completas* en su primera edición, tres ejemplares de *La Paloma, el sótano y la torre y otras narraciones* y un ejemplar de *Mirar no es como ver: ensayos críticos sobre la obra de Efrén Hernández* (compilado y coordinado por Juan Manuel Berdeja y Julián Osorno); a lo cual hay que añadir la mención de Efrén Hernández en algunas líneas o en un largo párrafo de unas cuantas Historias de la Literatura y en el libro de *Historia General de México* ubicadas en la misma biblioteca y en la condición de subordinado a la mención de otros escritores (Juan Rulfo, Juan José Arreola) y a la revista *América*.

Todavía a inicios del año 2019 en el sistema bibliotecario digital de la UNAM, la situación tan particular de la obra de Hernández no era tan diferente, pues, para ese entonces, se encontraban registrados solamente dos artículos de publicaciones periódicas (uno escrito por Tatiana Bubnova, “La poesía de Efrén Hernández: Visión "autoscópica" de la vida y la experiencia espiritual”⁵²¹, de carácter literario y uno de Elizabeth Hochberg,

⁵²¹ Bubnova, T., “La poesía de Efrén Hernández: Visión "autoscópica" de la vida y la experiencia espiritual”, *Acta poética*. Vol. 35, no. 2, jul./ dic. 2014, UNAM, México, versión On-line ISSN 2448-735X, versión impresa ISSN 0185-3082. Visto en:

“Más que “pálidas sombras”: Nuevas posibilidades ecfrásticas en la narrativa de Efrén Hernández”⁵²², cuyo trabajo está orientado en relacionar ciertos efectos narrativos con otras producidas por la fotografía y la escultura, ambos disponibles para lectura digital), un libro de Iván Pérez (*Viaje alrededor de sí mismo. Tachas y otros cuentos de Efrén Hernández*) y dos libros en los que se le estudia junto a otros escritores (*Los ocho poetas mexicanos: su generación y su poética: aproximación a la obra lírica de Magaloni, Cabral del Hoyo, Novaro, Castro, Hernández, Avilés, Peñalosa y Castellanos* de Benjamín Barajas; *Dos escritores secretos: ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario*, con Alejandro Toledo como compilador).

Ahora bien, en una última búsqueda realizada a inicios de abril de 2021 en el sistema bibliotecario digital de la UNAM, motivada por la lectura de la tesis doctoral del Dr. Juan Manuel Berdeja, ‘Efrén Hernández o el arte de la digresión’, editada y publicada por la Universidad de Guanajuato en el año 2019, fue posible encontrar para lectura y descarga digital tres tesis basadas en el estudio de la obra hernandea (una realizada por Edith del Rosario Negrín Muñoz y presentada el año 1970 para la obtención del grado de licenciado en Letras Españolas y dos por Nayeli de la Cruz, una presentada el año 2010 para la obtención del título de licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas y otra presentada en el año 2014 para la obtención del grado de maestra en Letras Mexicanas). El acceso a estos textos amplía, aunque poco, importantemente el panorama de los estudios realizados en torno a la obra de Hernández. En este sentido, es necesario, entonces, puntualizar en lo que los textos encontrados desarrollan y proponen respecto a esta, pues solo así se podrá dejar claro cuál es la idea y tratamiento general que se tiene de la obra de Efrén Hernández, que aportaciones importantes se han dado sobre ella y, como razón fundamental del presente trabajo de investigación, qué tanto se ha estudiado sobre la novela *La paloma, el sótano y la torre*, cómo se le ha estudiado y qué se dice de ella.

http://www.scielo.org.mx/scielo.phpscript=sci_arttext&pid=S018530822014000200006&lng=es&nrm=iso&tlng=es [01/10/2022]

⁵²² Hochberg, E., “Más que “pálidas sombras”: Nuevas posibilidades ecfrásticas en la narrativa de Efrén Hernández” en *Perífrasis*. Vol. 4, no. 7., Bogotá, enero - junio 2013, ISSN 2145-8987, pp. 69-84. Visto en: <https://biblat.unam.mx/hevila/PerifrasisRevistadeliteratureoriacritica/2013/vol4/no7/5.pdf>. También puede ser consultado en SciELO, en el siguiente link: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2145-89872013000100006# [01/10/2022].

Para tener una idea más clara y detallada, resulta conveniente exponer lo dicho en los textos contenidos en el “Dossier Crítico” de las *Obras completas*, continuar con lo desarrollado en los ensayos compilados en *Mirar no es como ver: ensayos críticos sobre la obra de Efrén Hernández* y, finalmente, referir lo que puede encontrarse en los trabajos de investigación desarrollados por Negrín, De la Cruz y Berdeja.

Antes de comenzar con este importante tratamiento bibliográfico, resulta indispensable señalar que lo que aquí se considera, menciona y puntualiza se hace por la relevancia que se ha encontrado en ello. En general, la postura de quien realiza esta revisión y tratamiento de los textos, es de coincidencia con los autores y de aceptación afirmativa de los postulados realizados por ellos. Solo en algunos casos, sin que esto mengüe la importancia o la apreciación positiva o rescatable de buena parte de estas lecturas, se hace una mención y un tratamiento más específico de algunos aspectos en los que se encuentra la necesidad de establecer una revisión diversa, alterna, complementaria o dialógica para posibilitar lo que se considera una más óptima aproximación y comprensión de Efrén Hernández (como escritor) y su obra. Dicho esto, entonces, es posible continuar con lo que inspira este capítulo.

El primer texto que se encuentra en el “Dossier Crítico” es un breve epílogo a “Tachas” (cuento), realizado por Salvador Novo en el año 1928, donde, describiendo la juventud y sencillez de vida de Efrén Hernández (su vivienda en un cuarto de huéspedes y su antejo derecho soldado con cinta de aislar), nos cuenta que Hernández “ha escrito lo que ha querido, sin gritar, sin buscar la notoriedad y con la misma inocencia con que saluda a las personas que no conoce”⁵²³ y que para él fue un sumamente grato encuentro toparse con unas cuartillas escritas por este, pues reconoce:

Ninguno de mis amigos ni de mis ex amigos es capaz de escribir así [...] no conoce más autores franceses que Charles Gide. Por él he recobrado la esperanza y la fe. Y le doy aquí mi ¡viva! más mexicano y mi consejo más serio: que no aprenda nunca francés.⁵²⁴

En segundo lugar, se presenta “Efrén Hernández, *El señor de palo*”, un texto escrito por Xavier Villaurrutia, en el año de 1934, con motivo de la publicación de lo que

⁵²³ Novo, S., “Epílogo a ‘Tachas’” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 497.

⁵²⁴ Ídem.

consideraría este escritor “su verdadero primer libro”⁵²⁵, pues la plaquette que la precedió (“Tachas”), no “era más que una divagación brevísima”⁵²⁶, pero que había bastado para que Novo anunciara con justo entusiasmo la aparición de Efrén Hernández y para que ambos, Villaurrutia y Novo, supieran que “había un naciente escritor de vocación auténtica”⁵²⁷. Reconoce en la obra de Hernández una correspondencia sumamente exacta entre el autor y su obra, pues, dice, de conocerlo personalmente, se vuelve claro cómo son, cómo se visten y cómo hablan aquellos que aparecen en sus relatos; se vuelve posible identificar cuáles son los asuntos que preocupan a sus personajes, llamarlo pequeño filósofo, de no recordar que ya se ha dado ese nombre a Azorín, con quien tiene más de un parentesco, y reconocerlo como un enamorado lector de los clásico españoles de los Siglos de Oro (Cervantes, Santa Teresa, Gracián), “pues sus visiones personales las acomoda en el molde de un lenguaje que ostenta a trechos un giro arcaico o el primor de una expresión tan desusada que ahora nos parece, por un momento, nueva”⁵²⁸. En los relatos hernandeanos encontraremos “[...] a través de cada uno de los personajes en el que el autor se muestra más a menudo que se esconde, la persona de Efrén Hernández, que también es, por momentos, un personaje”⁵²⁹ y el desarrollo de entrecortados diálogos, menudos monólogos, que requerirán de una aguda inteligencia en el lector, para comprender lo que en ellos se contienen, pues, recuerda Villaurrutia

Hablar con Efrén Hernández equivale a acompañarlo sobre la más delgada de las cuerdas flojas en la travesía más curiosa por encima de los temas que han sido la preocupación de los hombres de todas las épocas: el espacio, el tiempo, la verdad ... Todo quisiera aprehenderlo con la razón y con la inteligencia y definirlo con las palabras.⁵³⁰

El tercer texto contenido en este dossier crítico será aquel escrito por Octavio Paz en el año 1943, titulado “Efrén Hernández, *Entre apagados muros*”, presentado en la revista *El Hijo Prodigio* con motivo de la publicación de *Entre apagados muros*, primer libro de poesía de Efrén Hernández.

⁵²⁵ Villaurrutia, X., “Efrén Hernández, *El señor de palo*” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 498.

⁵²⁶ Ídem.

⁵²⁷ Ídem.

⁵²⁸ Ibidem., p. 499.

⁵²⁹ Ídem.

⁵³⁰ Ibidem., p. 498.

En este texto, Paz retoma, de entrada, la idea de que Efrén Hernández “era conocido como uno de los pocos cuentistas mexicanos de valía” y plantea que Micrós es el antecedente más próximo de Hernández en cuanto a su prosa, aun pese a que, frente a un Micrós escritor “más neto y amargo, más amigo de la realidad y de la concisión”⁵³¹, la narrativa hernandean se le presenta “divagatoria y como escrita en una vigilia que ya el sueño empieza a inundar, un poco boba en apariencia, rica en poesía y en burlas”⁵³² y que “continúa la tradición de algunos cuentistas mexicanos”⁵³³. Para Paz, su poesía puede definirse como “íntima y tierna, prosaica en ocasiones, con un humor un poco beato, de persona aguda, penetrante y casera”⁵³⁴ y que “a pesar de su extrema pequeñez, de su intimidad y de su recato”, de ser “nada amiga de las lujosas apariencias de tantos, se mueve en las aguas de la eterna poesía y en la eterna angustia del hombre, expresando, en ocasiones, esto en un lenguaje que apenas roza lo poético y linda con lo dialéctico, pero que en otras llega a producir expresiones de una extraña originalidad, esto es, de una permanente y verdadera poesía”⁵³⁵. Hernández toma forma ante los ojos del escritor como “un ave poética y filosófica en lo alto de su torre crepuscular, de cuyo soliloquio, largos monólogos, brotan imágenes milagrosas, a ratos fosforescentes y endemoniadas, o dichosas y plenas”⁵³⁶, cuyas visiones, no siempre tan puras, por verse empañado su decir, a veces, por una excesiva fidelidad a los místicos españoles y el empleo de giros deliberadamente arcaicos, o de su propia invención, se materializan en diecisiete poemas, en un largo poema, un soliloquio enamorado, en el que el fantasma del amor se desvanece y renace como aspiración espiritual⁵³⁷ y por medio del cual se anima a decir que

[...] Lejos de la retórica del uso y abuso de perezosos e imitamos, Hernández, entre apagados muros, permanece fiel a su íntima voz y a la verdad que quiere expresar su voz. Solo en este sentido profundo y legítimo merece el calificativo de “poeta original”.⁵³⁸

⁵³¹ Paz, O., “Efrén Hernández, *Entre apagados muros*” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 500.

⁵³² Ídem.

⁵³³ Ídem.

⁵³⁴ Ídem.

⁵³⁵ Ibidem., p. 501.

⁵³⁶ Ibidem., p. 500.

⁵³⁷ Ibidem., p. 501.

⁵³⁸ Ibidem., p. 502.

Como se hace evidente, la mención de las ideas desarrolladas en estos textos está siendo muy detallada, pero no se piense que es por mero capricho o necesidad purista, pues tal rigurosidad responderá a la necesidad que se tiene de ver con claridad lo que se ha dicho sobre Hernández y su obra y cómo la influencia, reproducción e interpretación de estas lecturas tendrá lugar y peso en otras que las han empleado, las han reproducido, las han comunicado y las han adaptado, por ser las primeras y más renombradas, como juicios valorativos. Por eso es que, en este momento, se debe hacer esta breve observación que, un poco más adelante, será de suma utilidad al referir lo tratado en otros comentarios y trabajos analíticos. Por ahora, siendo conveniente dejar un poco al margen esta aclaración, mas no fuera de consideración, será bueno continuar con el cuarto texto encontrado en esta sección.

En 1963 Rosario Castellanos escribía “La obra literaria de Efrén Hernández”. En este artículo la escritora, con el conocimiento cercano que tenía de la obra de Hernández y del mismo autor, busca dar, en un breve repaso, una idea de la esencia y particularidad de esta. Castellanos abre el texto diciendo que “de todas las potencias humanas él se había declarado siervo de la imaginación, de esa especie de agua que asume formas caprichosas para superar las resistencias de lo real, “que busca siempre su nivel”⁵³⁹. Lo cual se hace más comprensible al mencionar que para “un platónico como lo era Efrén” en palabras de Castellanos, el mundo cumplía con una función primordial, “la de, con sus figuras imperfectas, con sus seres perecederos, mantener viva la memoria, agujijonear de continuo la nostalgia por ese otro mundo de arquetipos, ese Topos Uranos donde tuvo lugar nuestro origen y donde ha de cumplirse nuestro destino”⁵⁴⁰. Tanto en sus poemas como en sus relatos, son “los primeros pasos, más allá de la puerta” los que consigna Hernández, sirviéndose “de los de los símbolos más humildes, cotidianos, sencillos, del lenguaje más diáfano”⁵⁴¹; pues, siempre y finalmente, es el habitante de su universo un inocente que

No adquiere nunca un empaque de seriedad, no se hace responsable de lo que lo rodea, no se adapta a las circunstancias y, menos aún, las domina; no triunfa sobre los otros. Inermes, vaga por habitaciones ruinosas o por solitarias calles nocturnas. Es pobre, como conviene a

⁵³⁹ Castellanos, R., “La obra literaria de Efrén Hernández” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 503.

⁵⁴⁰ Ídem.

⁵⁴¹ Ibidem., p. 504.

su falta de sentido práctico; es desdeñado, como cuadra a su falta de agresividad y de orgullo, a su insignificancia social. Pero si no inspira respeto tampoco solicita nuestra compasión ni despierta nuestra burla. Porque está lleno de una malicia finísima, porque él se adelanta a reírse de sí mismo, primero, y luego de nosotros.⁵⁴²

Y aun siendo que este “habitante” mude de nombres y se le atribuyan diferentes anécdotas, afirma la autora, se descubrirá que “no hay más que uno”, pues todos ellos “monologan de una misma manera, todos atribuyen sus acciones y mutaciones a los motivos más inverosímiles [...], suscitan la simpatía y la ternura inmediatas del lector y luego su asentimiento intelectual para ciertos preciosos hallazgos”. Pero esta frágil criatura a la que se suele sentir “entre apagados muros, paloma que se debate entre el sótano y la torre”⁵⁴³, solo podrá liberarse, concluye, por su más grande aliado, “el ángel del sueño a quien ama y clama desde tantas heridas”⁵⁴⁴. Con esta profunda y sensible lectura, Rosario Castellanos retrata la esencia y sentido profundos de la obra hernandiana, dejando abierta la invitación al lector para aproximarse y comprobar si tales consideraciones son como ella las propone.

A este texto seguirá “Prólogo a *Obras*”, texto elaborado por Alí Chumacero para la edición del año 1965 de *Obras* (compilación de la producción literaria de Efrén Hernández). De este texto, de manera general, pueden destacarse las siguientes ideas: Chumacero reconoce que, “mientras sus contemporáneos buscaban ejemplos provenientes de otras lenguas, específicamente de la francesa, él se mantuvo apegado a la tradición castellana, prefiriendo recurrir a las grandes figuras de los Siglos de Oro que vivificaron sus métodos expresivos y le cedieron los moldes para verter su emoción personal y el afán de percibir insólitos matices del mundo inmediato”⁵⁴⁵; para él, la excelencia de Hernández radicó en que, aunque dilató los juegos de los temas, “no quiso salir del leve purgatorio de su alma”⁵⁴⁶; e identifica como particularidad única de este, no encontrada en ningún otro escritor de la literatura mexicana, “la redacción de sus textos con tal semejanza consigo mismo, con tanto amor por su íntimo impulso afectivo”, actitud reforzada por su fidelidad a

⁵⁴² Ídem.

⁵⁴³ Ibidem., p. 505.

⁵⁴⁴ Ídem.

⁵⁴⁵ Chumacero, A. “Prólogo a *Obras*” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 506.

⁵⁴⁶ Ibidem., p. 507.

lo autobiográfico, a las experiencias inmediatas, al recuerdo de las pasadas, a la sospecha de las venideras que se aparecen a tramos transformadas en minuciosas observaciones”⁵⁴⁷, que ejemplifica con un fragmento de *La paloma, el sótano y la torre* y que Chumacero relaciona con Miguel de Molinos.

Y, puesto que se presenta como seña definitoria, no solo en este texto sino en otros de autoría diversa, no estará de más mencionar la descripción que da de Efrén Hernández, en la que vincula la particularidad de su persona a su obra, al decir:

Delgado a más no poder, bajo de estatura, extravagante en el vestir y malicioso como pocos, Efrén Hernández era dueño de una inteligencia insinuante que se encubría con la ingenuidad premeditada de quien ignora el entusiasmo del optimismo. No había en sus novelas y cuentos la heroicidad que asombra, ni los gritos que ensordecen; tampoco recurrió a gruesas pinceladas para poner ante nuestros ojos personajes violentos o animados por la grandeza de sus ademanes, ni concedió a su oficio distinto destino que reflejar el espíritu de quien, aun en horas gratas a la desmesura imaginativa, sabía otorgar preeminencia a la razón.⁵⁴⁸

Ahora bien, a fines del año 1985, veinte años después de la publicación de *Obras*, Edmundo Valadés presentaba en la revista *México en el arte* “Efrén Hernández o de la inocencia”, artículo dedicado a conmemorar a Efrén Hernández y su obra sin par, cuya importancia y singularidad, ameritaban un sumergirse de nuevo en ella⁵⁴⁹. Bastos son los puntos destacables de su texto, tanto por retomar algunas ideas e impresiones dichas antes de él, así como por la expresión de algunas percepciones y valoraciones propias de él como lector común y como escritor. Lo primero que podríamos destacar es que cita el “jubiloso y entusiasta”⁵⁵⁰ juicio de Salvador Novo al recordar la gran y grata sorpresa literaria que generó Hernández en 1928 con la publicación de “Tachas”, “uno de los cuentos más hermosos, más delicados y tiernos de nuestra cuentística”, “cuento de temperatura y estilo muy diferentes a la prosa en boga entonces”, cuya singularidad, nos dice el escritor, “proviene de su melancólico y tierno humorismo, de la frescura con que está armado y en el cual, el mismo Efrén, como narrador, señala ya el porqué de los pequeños, mínimos dramas que padecerán sus otros personajes: porque no son de este mundo, sino de ese otro en el que

⁵⁴⁷ Ídem.

⁵⁴⁸ Ibidem., p. 506.

⁵⁴⁹ Valadés, E., “Efrén Hernández o De la inocencia” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 514.

⁵⁵⁰ Ibidem., p. 509.

—y ahí está la clave de la filosofía constante que nutre sus historias— para ellos lo absurdo no es estar en un mundo en el que todo es absurdo [...]”⁵⁵¹.

Aunado a esto, menciona el señalamiento hecho por Novo y por Villaurrutia sobre la inocencia y los soliloquios propios en la literatura hernandean, con los cuales “creó un universo oscilante que va de la mera malicia al esplendor franco de lo poético”⁵⁵². Para él, retomando lo dicho por Chumacero, Efrén, en un puente con Micrós, “es de los escritores que suelen descubrir en la palpitación de lo nimio, en la pequeñez de la vida cotidiana, el temblor de la existencia”⁵⁵³. Desde su punto de vista, y desarrollando una breve pero concisa comparación de su personalidad literaria frente a la de Revueltas, Hernández “fue un escritor sin demonios, o que supo exorcizarlos de su prosa”⁵⁵⁴, cuyos dramas o circunstancias, siempre ínfimos, de sus personajes, son por timidez o por una pobreza que los coloca en situaciones imprevistas y difíciles; fue, es, “la inocencia, el estibio revueltiano”⁵⁵⁵, pues, aun sin poder afirmar “si se propuso sus relatos para hacer reflexiones o si usó sus reflexiones para hacer relatos”⁵⁵⁶, es el ejercicio de la razón lo que mueve a los personajes, y no las pasiones o la acción, por medio de una lógica de sutiles humorismos por los cuales busca explicarse, desde la inmovilidad física, muy frecuentemente en el aislamiento de un humilde cuarto⁵⁵⁷.

Sus personajes, dice Valadés, son personajes solitarios, de una conmovedora sencillez, producida por encontrarse ajenos al mal o al odio, poseedores de un pensamiento que es

[...] como un agua cristalina que jamás los lleva al arrebato o al odio, sino a una filosofía con mucho bondadosa, llevados por la sonriente malicia de Efrén a divagaciones más graciosas, de noble humorismo, y en las que la vida es un tropiezo ante minucias y obstáculos para ellos formidables y casi siempre invencibles, a los que no queda sino oponer una resignación que a veces no deja de entenderse.⁵⁵⁸

⁵⁵¹ Ídem.

⁵⁵² Ibidem., p. 511.

⁵⁵³ Ídem.

⁵⁵⁴ Ibidem., p. 510.

⁵⁵⁵ Ídem.

⁵⁵⁶ Ídem.

⁵⁵⁷ Ibidem., p. 510-511.

⁵⁵⁸ Ibidem., p. 511.

Si bien esta disertación parece coincidir con algunos de los juicios comentados con anterioridad y, leyendo su vasta y variada producción literaria ficcional (es importante recordar que en esta se encuentra poesía, cuento, novela, teatro y hasta un guion cinematográfico), con la impresión que la mayoría de sus obras genera, es necesario traer a colación, por ser el ejemplo más claro y contrastante, aunque también se podría reparar en *Abarca* y en *Casi sin rozar el mundo*, su singular novela *La paloma, el sótano y la torre*, obra que en buena medida muestra personajes que actúan contrariamente a esta parsimoniosa y taciturna visión donde el arrebato y el odio, o variantes de estos, no se presentan en absoluto. En tal discurso narrativo, el protagonista afronta la realidad de tal manera que los obstáculos “casi siempre invencibles” no son aceptados con pasiva resignación. Para hacer más clara y precisa esta observación, se vuelve necesario recurrir a un análisis profundo de la obra y establecer un diálogo entre la valoración general que de la obra se da y la observación aquí externada, por lo cual, resultará oportuno dejar pendiente este asunto para más adelante y concluir el repaso que de lo dicho por este autor se está realizando.

Comúnmente, dice Edmundo Valadés, las deliciosas disquisiciones efreñescas se hilan sobre los temas menos trascendentes y Efrén o sus personajes, “desarrollan reflexiones como si el mundo acabara de ser descubierto en sus zonas menos advertidas, en eso pequeño que no solo rodea a tantos seres humildes o pobres, sino que puede ser para ellos lo más importante y decisivo, pero con una suave ironía, que podría ser burla juguetona al trascendentalismo, al tremendismo”⁵⁵⁹. Esa misma ironía, usada con aparente candidez, muestran también, muy de vez en cuando, al mundo real de los otros (la situación del país, la política, etc.); sin embargo, “esto es algo raro, pues en el universo de Hernández son otros los asuntos que cuentan”⁵⁶⁰. Para el escritor, leer la obra de Hernández es la oportunidad de encontrar “un solaz inimaginable: que nuestro espíritu se distienda con una sonrisa interior que brota ante el humorismo que salpica el recuerdo de las incidencias que sufren sus personajes o con las divagaciones de Efrén”⁵⁶¹.

⁵⁵⁹ Ibidem., p. 512.

⁵⁶⁰ Ibidem., p. 513.

⁵⁶¹ Ídem.

Antes de concluir, dedica un pequeño momento para recordarlo, para hablar de lo que para él y para muchos más (hace especial mención de lo dicho por Rulfo) significó y fue. Dice de él:

Efrén fue, en lo físico, de cuerpo y de estatura menudos. Me dio siempre la sensación de un pajarito, pero con un corazón de hombre bondadoso y de gran curiosidad —quizá la más admirable de las generosidades— hacia el trabajo de los demás. Somos varios —diría numerosos— los entonces jóvenes poetas y escritores que nos iniciábamos en el oficio, los que le debemos la publicación de nuestros iniciales versos o prosas en la revista que fundó de hecho para ese propósito.⁵⁶²

Valadés concluye definiendo la literatura de Hernández como una poseedora de deliciosos relatos que dan a la literatura mexicana una nota de hermosa singularidad: “la de una gracia gentil y agudamente reflexiva sobre mínimos pormenores; la de un humorismo sin aristas hirientes; la visión de un mundo leve que tiene el don de la sonrisa; el mundo de quien debió haberlo visto y vivido, y aun padecido, sin dejarse afectar por sus absurdos. El mundo de quien, mejor que sorprenderse por su realidad brutal, prefirió ver el lado cándido, ingenuo, inocente que resta entre los seres humanos”⁵⁶³.

Diecinueve años después, en el periódico *El Universal*, Emmanuel Carballo, reconocido escritor y crítico literario mexicano, dedicaba un breve artículo a Efrén Hernández y su obra, titulado “Efrén Hernández, el cuentista más extraño del siglo XX”. Comienza el texto refiriendo que, entre 1953 y 1956, cuando recién había llegado a la Ciudad de México, llegó a ver dos o tres ocasiones a Hernández e intercambiar unas cuantas frases convencionales con él; la imagen que de él guardara y recordara por tantos años sería la de un hombre pequeño de estatura y de una delgadez tal que no podría ser sino producto de un ascetismo consciente muy bien guardado. Este “provinciano irredento con pujos de capitalino”⁵⁶⁴, al cual contempla, en su evocación, ataviado con un sombrero, prenda anacrónica, y una bufanda, así como con un traje de seminarista acompañado de una camisa de lana a cuadros fuertes y contrastados, a primera vista

⁵⁶² Ibidem., p. 514.

⁵⁶³ Ídem.

⁵⁶⁴ Carballo, E., “Efrén Hernández, el cuentista más extraño del siglo XX” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 515.

[...] no parecía simpático: daba la impresión de que al hablar ponía en práctica un rebuscamiento en el que la ingenuidad derrotaba a la retórica. Para los curiosos como yo no era hombre de una sola pieza sino, en todo caso, un ser que se esforzaba por aparentar virtudes y defectos que no eran suyos. Quizá con esta actitud se proponía disipar a los incautos y sorprender a los recién llegados. De este modo, se me ocurre pensarlo ahora, conseguía que las personas poco sagaces se confundieran al definirlo y, al mismo tiempo, no intentaran brincar las bardas con que protegía su vida privada.⁵⁶⁵

Suma a esta valoración el que Hernández “vive y vivirá con extraña importancia en las letras mexicanas”, por sus aportaciones en la cuentística, pues, como lo considera él, “era uno de los siete cuentistas más significativos del siglo XX mexicano” junto a Torri, Revueltas, Garro, Arreola, Rulfo y Fuentes. Si bien, de acuerdo a lo que Carballo explica de que los tres elementos impostergables de un cuento son los personajes, el tiempo y el espacio, resulta que los cuentos hernandeanos postergan o anulan tales elementos (los personajes casi no se frecuentan; el monólogo se impone al diálogo y la digresión a la acción, pues la historia y la trama ceden sus sitios a la digresión; el espacio se presenta impreciso y el tiempo parece detenerse e impedir, con ello, el crecimiento orgánico de la historia y el desarrollo biológico de los personajes), sus textos son cuentos admirables que profundizan y descubren criaturas sin par y que viven, ante el lector, una vida alucinada y absurda, textos que requieren ir más allá de un mero interés por la acción.

Concluye el crítico que aquello por lo que se le puede otorgar el título de cuentista mexicano más extraño del siglo XX, extrañeza que le resulta ser en ocasiones una pose, es esa representación de un mundo, “quizá el suyo propio”, muy distinto al común, en el que participan conjuntamente en su construcción el humorismo depurado, la psicología profunda y un muy propio manejo del idioma⁵⁶⁶.

Ya en este punto, resulta posible y oportuno detenerse a reconocer varios aspectos coincidentes en los comentarios o reseñas descriptivas-interpretativas presentadas hasta este punto del ‘Dossier Crítico’. En primer lugar, todos los escritores llegaron a tener algún contacto con Efrén Hernández, unos más directo que otros, en vida. Lo cual lleva a un segundo punto, el cual es que reconocen en toda su obra al mismo Efrén Hernández

⁵⁶⁵ Ídem.

⁵⁶⁶ Ibidem., p. 516-517.

replicado en sus personajes, en gran parte por lo que les comunicaba su apariencia, tanto en la caracterización como en el desarrollo de las ideas, y en la manera de mostrar la realidad en la que estos se encuentran inmersos: una realidad material llena de carencias y dificultades, y una realidad, que es la formada por ellos mismos, seres inmersos en la abstracción, en la que impera la divagación y la constante disertación monologante. Todos ellos reconocen en su escritura una originalidad sin precedentes, no vinculada con ninguna de las desarrolladas en su época; la mayoría advierte una influencia de los clásicos españoles y algunos de ellos comparten y retoman la idea de que existe una especie de antecedente en Micrós (esta idea es propuesta por Villaurrutia y retomada en varias ocasiones); y es coincidente la identificación de una genuina inocencia y de una fina malicia en esta particular y “extraña” literatura.

Todos estos aspectos identificados serán elementos recurrentes en reseñas, artículos y ensayos posteriores, pero con tintes muy diversos a los que expresaban en origen; pues, por la lejanía temporal, el desconocimiento e incompreensión de la obra y la extrañeza y mala interpretación de los juicios valorativos que en torno a él se emitieron, lejos de dar luz, como en origen se buscaba y se lograba al estar contextualizados y matizados por el mensaje completo en el que se insertaron, se ensombrecería el cariz de su persona y de su poética. Por ejemplo, como bien se percibe ya en el texto de Carballo, cuyo trato con Hernández ya fue mucho menos próximo y constante, pues “lo vio dos o tres veces y no platicó más allá de las frases breves y convencionales que suelen darse entre un muchacho que confunde la timidez con el atrevimiento y un hombre importante”⁵⁶⁷, los calificativos de la extraña particularidad de Hernández comienzan a condensarse en “quizás”, en “se me ocurre”, en pareceres y recuerdos que, aunque en el caso de Carballo se justifican y se entienden por expresar recuerdos propios de un tiempo distante en el que el trato no era frecuente ni cercano, no son sino reproducciones de impresiones ahora utilizadas como juicios de autoridad y de valor que parecen reducir la importancia y singularidad de la obra y la labor de Hernández a la mera coincidencia de su persona y vida con las realidades ficcionales creadas en sus obras.

⁵⁶⁷ Ibidem., p. 515.

La pretensión al decir todo esto no es invalidar ni mucho menos negar, como bien identifican los autores que hasta el momento se han retomado, el hecho de que existe una fuerte referencialidad de su persona y vida en sus obras, sino simplemente señalar que, aunque es algo esencial y sumamente relevante en esta, no es lo único que hace extraordinaria su producción literaria y que, de ser lo principal que se distinga y se enfoque, se corre el gran riesgo de mal interpretar y alterar los juicios valorativos a la par de que se tomen, por el peso de quienes lo dicen, o se dice que dicen, como “verdades” y “juicios críticos” dignos de toda mención y consideración. Con esto tampoco se busca decir que las impresiones, lecturas e interpretaciones de los autores retomados con anterioridad sean erradas o poco dignas de considerarse, pero sí se debe mencionar que estos textos, en buena medida, sea por una cuestión de cómo se consideraba que se debía desarrollar la crítica en sus tiempos o sea porque, simple y sencillamente, la pretensión no era realizar una crítica sino una reseña, una presentación, etc., no son lo que hoy en día llamamos crítica y, por ende, no se desarrollan análisis profundos y rigurosos que hagan evidentes los elementos que hacen que su literatura sea considerada “original”, “divagatoria”, “de una malicia finísima”, “de un inocente”, pues, aunque se citen ciertos fragmentos de sus obras, se vinculen a unos y otros autores, se digan cualidades particulares, se tomen pequeños ejemplos que parecen dar cuenta de ello y se vinculen con lo que él pensaba, leía o transmitía en su forma de ser y de vivir, y se escriba en un impecable y muy sensible y personal texto, esto no evita que termine siendo algo muy limitado y subjetivo para quien, como ha sido, es y será el caso para la mayoría, ni lo ha conocido en persona, ni tiene referencia alguna que avale esas coincidencias biográficas y, esto es quizás lo más relevante, tampoco ha leído algo o mucho de su obra como para saber cuáles son esas referencias de las que hablan y, mucho menos, si es que coinciden esas impresiones con lo que en las obras se desarrolla y con lo que el lector mismo, al participar de ella, percibe.

Sin embargo, por el momento resulta pertinente dejar hasta aquí la observancia de tales particularidades y, siguiendo el hilo de la rememoración, dar espacio a los siguientes dos textos del dossier que son evocaciones de dos personas que fueron sumamente cercanas al escritor. El primero a mencionar es la evocación realizada por Valentina Hernández, hija del escritor, publicada por la Universidad Veracruzana en la revista *Tramoya. Cuaderno de Teatro* en el año de 1982. Este texto es de gran relevancia, ya que en él se da constancia,

por medio de los recuerdos de su hija, de muchas de las vivencias de Efrén Hernández (en su niñez, en su vida como escritor, como padre, como hombre). Se mencionan diversas experiencias, como el castigo que le dio su abuelo por la travesura en la iglesia en León, Guanajuato; su amistad cercana con Juan Rulfo y lo que vivieron en los paseos que juntas realizaban ambas familias; el carácter bromista habitual y muy peculiar que Hernández tenía y por el cual realizó algunas de las travesuras que recuerda y comparte; las noches que Hernández, como escritor, pasaba sentado frente a la máquina de escribir buscando y esperando las palabras que formarían poemas o novelas y las mañanas en que triunfal despertaba sonriente por la fructífera velada; la convivencia y reuniones que el escritor tenía con otros escritores, entre ellos los conocidos “Ocho Autores Mexicanos”; algunas vivencias que ella tuvo con su padre en el tiempo en que este tuvo su taller de plásticos donde creaba aretes y cajitas; lo que él llegó a contarle sobre algunos acontecimientos que pasaron cuando trabajaba en los carros de la tienda de la CEIMSA, algunos de los incidentes que en ese periodo ocurrieron y la serenidad, percibida por ella, que él tenía como actitud ante la vida, como parte de un profundo amor, amor religioso por la existencia, por la vida⁵⁶⁸.

De estas importantes referencias sobre la vida y persona del autor, muchas se ven relacionadas, por su similitud, con algunos sucesos pertenecientes a *La paloma, el sótano y la torre*, en donde, al comparar, quedan claras ciertas coincidencias entre sucesos de su vida con algunos de la novela. En ciertos casos, la referencialidad la encontraremos en el personaje de Catito, en otras ocasiones en el de Fulán o en el del padre de Catito. Por ejemplo, en el discurso narrativo existe un nudo en el que el narrador hace una pausa y recuerda cómo su padre, pues el narrador es el protagonista ya adulto que recuerda y cuenta su historia, cuando se enojaba por una travesura hecha por alguno de sus hijos, tras hablar con ellos, les daba tiempo de pensar y confesar su responsabilidad, saliendo y tallando varitas de madera con las que les daría unos cuantos golpecillos que en nada se compararían con el real castigo que les daría si respondiera de inmediato y no tras meditar y

⁵⁶⁸ Hernández, V., “Recuerdos que van y viene” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 524.

concentrarse en tallar figurillas⁵⁶⁹. Este punto encuentra su referencia en la evocación de Valentina Hernández cuando recuerda:

A veces tengo que hacer un gran esfuerzo para recordar como era su voz, o cómo sonaba su risa, esa voz que vibraba cuando leía un poema que lo emocionaba, y la risa que nunca llegó a ser franca, sino contenida, como si le apenara dejarla salir de golpe. Ahora que recuerdo, él siempre contuvo sus emociones como si las considerara una debilidad. Frecuentemente citaba esta frase clásica: “Cuando me veas presa de una alegría insensata o de una necia tristeza recuérdame que todos tenemos que morir”, y siempre nos decía:

—Cuando estés muy enojado no lo demuestres; en cuanto uno pierde el dominio de uno mismo, le da ventaja a los demás, y también puede ser injusto.

Nos contaba que cuando él y sus hermanos hacían travesuras, su abuelo se enfurecía y sentía impulsos de darles una buena paliza; entonces, tomaba una vara para golpearlos y se sentaba a decorarla haciéndole figuras con una navaja; cuando la vara estaba totalmente llena de figuritas, entonces sí, ya serenamente, decidía cual era el castigo justo. Los llamaba: “A ver muchacho, venga para acá, por la travesura que hizo merece tres varazos”.

Y tres varazos fueron los que recibieron él y su hermano Nacho siendo niños de cinco y siete años, respectivamente. [...].⁵⁷⁰

Otro importante ejemplo que puede tomarse de esta relación referencial autobiográfica en la novela, es aquella que se da en una pausa realizada por Catito-narrador (Catito-adulto) en el discurso narrativo, en la que, reflexionando profunda y sentidamente, declara:

No, yo no puedo estar de acuerdo con el ocultismo, que sobre ser enteramente inútil, exagera la malicia, así como tampoco con su contraria la crudeza, que provoca desvergüenza e irresponsabilidad. Yo, a su tiempo, enseñaré a mis hijos y les responderé que esta hambre no es un crimen, que es una servidumbre triste, eso es, una servidumbre triste, como todas las que se proceden de nuestra transitoria alianza con el polvo, y que quizá el único verdadero objeto de que las cosas sean así es nuestro bien, porque de otro modo, no teniendo continuamente enfrente un documento que nos obligara a recordar también

⁵⁶⁹ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela* / Efrén Hernández, FCE, México, 2007, p. 322-323.

⁵⁷⁰ Hernández, V., “Recuerdos que van y viene” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica* / Efrén Hernández, FCE, México, 2012, p. 518.

frecuentemente nuestra debilidad, caeríamos en otra más lastimosa y verdadera culpa, esto es, la soberbia.⁵⁷¹

Y es que, aunque en la novela el narrador se refiere específicamente a la sexualidad, el sentido de conciencia y responsabilidad coincide con el que se ve representado en el recuerdo de Valentina Hernández, quien rememora que:

[...] cuando estaba demasiado enojado dejaba que las cosas pasaran como si nada, lo veíamos serio como si ya no tuviera ganas de saber de nosotros, ni nos atrevíamos a hablarle; después, cuando ya estaba más calmado, nos platicaba y nos hacía comprender las cosas de buena manera.⁵⁷²

Para efectos de lo considerado aquí, resulta útil mencionar también otro breve ejemplo en el que se puede identificar con claridad la coincidencia de las vivencias de Hernández con las representadas en el discurso narrativo. El ejemplo tiene como actor principal a Fulán. Este se da en aquel nudo donde Catito va a buscar, después del almuerzo tenido la mañana posterior a la noche en que se introdujo en la cama de la tía Lina, a Fulán, a quien encuentra silbando *La Valentina*, canción tan de entonces, y que lo inspiran a decir: “Muy bien, no tiene caso. Hay gentes cantadoras; aunque no canten bien, se entretienen cantando⁵⁷³”. Lo cual resulta sumamente coincidente con lo rememorado por Valentina Hernández, al dar cuenta de cómo su padre se preparaba para recibir a sus amigos.

[...] Desde temprano, mi padre empezaba a hacer los preparativos para la cena, misma que consistía en platillos improvisados por él, lo cual le causaba un auténtico deleite, pues mientras cocinaba se le oía canturrear alguna tonadilla pegajosa: “Víboras chirrioneras a que no me pican ahora que traigo mis chaparreras”, que al pasar por su garganta quedaba irreconocible; pero esto no le importaba para nada, cantaba porque estaba muy contento.⁵⁷⁴

El encuentro de referencias autobiográficas aumenta y se concreta al retomar la descripción hecha por Catito, en ese nudo, de lo que hacía Fulán, cómo se vestía y de su condición en y ante la vida. Dice Catito:

⁵⁷¹ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández*, FCE, México, 2007, p. 388.

⁵⁷² Hernández, V., “Recuerdos que van y viene” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 519.

⁵⁷³ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández*, FCE, México, 2007, p. 342

⁵⁷⁴ *Ibidem.*, p. 522.

[...] También escribía versos, y tenía muy buena letra y sabía dibujar. Él propio hacía sus trajes, le quedaban muy raros; pero siempre era un mérito. Una vez se puso a tejer una corbata y no le quedó tan mal. Así, él vivía y se sostenía en un nivel intermedio entre la clase media y la de los sirvientes. Y como no tenía ambición era uno de esos que cantan mucho. [...]⁵⁷⁵

Lo cual encuentra correspondencia con lo expresado en la evocación efectuada por su hija al mencionar:

A mi padre, como ya lo dije antes, no solo le gustaba inventar platillos sino también hacer un sinnúmero de cosas, como corbatas de estambre en vivos y variados colores.⁵⁷⁶

De manera semejante, y continuando con la breve revisión de los textos contenidos en el dossier, se puede apreciar en la segunda evocación, “Una figura en el paisaje”, evocación hecha por Marco Antonio Millán y publicada en 1993 en *Aperturas sobre el extrañamiento: entrevistas alrededor de las obras de Felisberto Hernández, Efrén Hernández, Francisco Tario y Antonio Porchia*, obra realizada por Daniel González y Alejandro Toledo, una nutrida serie de recuerdos que dan cuenta de la vida y la persona de Efrén Hernández, y que, haciendo un ejercicio analítico-comparativo, parecen ser referidos en sus obras. Millán comienza rememorando como fue que conoció al escritor, y dice:

[...] Cerca de mí se sentó un hombre pequeño y muy delgado, con unos rotundos anteojos de fondo de botella. Entonces alguien le llamó: “¡Efrén!” Lo abordé: “¿Usted es Efrén Hernández?” Y me dijo: “Para servirle”. Le conté que desde hace tiempo lo admiraba y era capaz de citar completos poemas suyos. Era un hombre alejado de todos los grupos, y al decirle que me gustaría tratarlo respondió: “Es la cosa más simple. Yo veo a muy pocas personas; acostumbro reunirme con Alberto Quintero Álvarez, Octavio Novaro, Leonardo Pasquel, Ricardo Cortés Tamayo... Creo que no le será desagradable este círculo, nos juntamos muy pocas veces.”⁵⁷⁷

Además de esto, Millán cuenta sobre la situación de Hernández con la familia de su esposa, los Ponzanelli, y menciona cómo en algunos de sus textos se ve la referencia a estos sucesos, por ejemplo, en “Una historia sin brillo” (estos hechos también se ven reflejados

⁵⁷⁵ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández*, FCE, México, 2007, p. 343.

⁵⁷⁶ Hernández, V., “Recuerdos que van y viene” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 523.

⁵⁷⁷ Millán, M., “Una figura en el paisaje” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 526.

en *Casi sin rozar el mundo*, aunque esta ya es observación propia de quien escribe y no de Millán); habla de cómo fue que invitó a Hernández a trabajar en la revista *América*; de cómo fue que Rosario Castellanos y Dolores Castro los conocieron, les enseñaron sus poemas y les mencionaron sobre otros escritores amigos suyos que podrían escribir también para *América*. Cuenta, más adelante, que su única fricción con Hernández fue ocasionada por una mala jugada que le hicieron en cuanto a un puesto público, daño que no realizó Efrén pero que, parece ser, el sentimiento de daño se debió a que Henestrosa (a quien le dieron su puesto de manera injusta) tiempo después llamó a Hernández para trabajar con él. Recuerda, también, que tiempo después José Luis Martínez quiso favorecer a Hernández y este, que “era muy extravagante”, le solicitó un vagón de ferrocarril para vender productos de Conasupo por todo el país (este dato coincide con un recuerdo compartido por Valentina Hernández), y cómo, en ese tiempo, Millán llevó la revista sin él y en torno a Hernández, sumándose a sus antiguos amigos, se formó un nuevo grupo (“los ocho poetas”).

Millán lo reconoce como “solitario” y recuerda la inutilidad de su intento por juntarlo con Pablo Neruda. Sobre esto comenta que ninguno dejó traslucir, en la ocasión que pudieron convivir, su conocimiento o admiración por la obra de uno y otro; para Neruda Hernández era “un canalla” por el juicio que Efrén hizo sobre Stalin, en uno de sus cuentos, al compararlo con Hitler y Mussolini⁵⁷⁸. Añade a estos recuerdos los correspondientes a los últimos días de Hernández, entre ellos destaca el hecho de que, al final de sus días, Hernández le contó cosas muy raras, como que “al salir a la calle veía una pelotita caminando delante de él, como exigiendo que la siguiera” e imaginaba historias prodigiosas (un héroe que tenía muchos ojos, entre ellos uno que llevaba en el bolsillo y con el cual hipnotizaba a la gente, y al cual le manaba un ojo en lugar de sangre al ser herido en un enfrentamiento), lo cual, dice Millán, era el rumbo hacia donde habría ido su narrativa, lo fantástico declarado⁵⁷⁹. Estas historias referidas por Millán resultan coincidentes con algunos pasajes de la novela *La paloma, el sótano y la torre*,

⁵⁷⁸ Ibidem., p. 529.

⁵⁷⁹ Ibidem., p. 530.

específicamente con el momento en que Catito narrador recuerda a su madre y los particulares sentidos y visones que esta tenía y que él, reconoce y ejemplifica, compartía⁵⁸⁰.

Para el crítico, en la base de la narrativa de Efrén Hernández están “las cosas más cotidianas, más simples, pero vistas con matices que se escapan siempre”⁵⁸¹, y esto debido a que “este mundo que nos parece ‘irreal’ era para él una experiencia tangible que le deparaba lo cotidiano”⁵⁸², pues en su narrativa hay un “constante manejo de un doble plano: la especulación onírica basada en experiencias comunes”⁵⁸³. Y es que, aunque sus personajes parecen oscuros, estos tienen fuertes destellos, ejemplo de ello es *La paloma, el sótano y la torre*, novela que escribió en el año 1949 y que fue, por su insólita naturaleza tan dispar con la tendencia literaria realista de la época, recibida con indiferencia. Esta novela, recuerda Millán, sería el primer tomo de una serie de novelas que no tendría un tema central, pues los personajes mismos serían el tema y, por lo que le dijo del segundo tomo, no pretendería tomar una actitud moralizante sobre lo que en ellos se hablara; con esto, Millán declara que, con las premisas que planeaba seguir, lo más seguro habría sido que toda la serie hubiese sido, lamentablemente, incomprensible.

Millán retoma lo dicho por Chumacero, admirador de la marginalidad del escritor, que reconoce en su obra un “universo oscilante que va de la mera malicia al esplendor franco de lo poético”⁵⁸⁴. A demás, reconoce la notable fuerza de innovación que en su obra se contenía, acompañada y dirigida por ese espíritu romántico en pleno, con un matiz muy especial entre estoicismo y epicureísmo que tenía Hernández y que iba acompañado de un gran amor a la lengua clásica (amor que vinculaba con el hecho de que era guanajuatense, y el habla de ahí es arcaica⁵⁸⁵). Menciona también su amor por los clásicos (Fray Luis de León y Santa Teresa) y que era más bien socrático; así como que consideraba la inteligencia una divinidad manifiesta en todo lo viviente, incluso en lo inerte, lo cual, explica Millán, era propio de un hombre como él, cuya religiosidad “radicaba en que

⁵⁸⁰ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E. *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela* / Efrén Hernández, FCE, México, 2007, p. 306.

⁵⁸¹ Millán, M., “Una figura en el paisaje” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica* / Efrén Hernández, FCE, México, 2012, p. 531.

⁵⁸² Ídem.

⁵⁸³ Ibidem., p. 532.

⁵⁸⁴ Ibidem., p. 533.

⁵⁸⁵ Ibidem., p. 534.

permanecía en todo momento con la impresión de un poder más grande que el humano, un poder que formamos y que a la vez nos forma”⁵⁸⁶.

Esta evocación, al igual que la de Valentina Hernández, resulta de suma importancia, pues lo que en ella se emite es testimonio proveniente de una persona que en su trato y relación cercana se encontraba en posibilidad de dar cuenta detallada de la persona que fue Efrén Hernández (o que al menos él conoció), de su pensamiento y su proceder. Sin embargo, es necesario reparar en un aspecto que, por lo subjetiva que puede llegar a ser su recepción, sería bueno siempre tener presente. Este aspecto corresponde al hecho de reconocerlo como “solitario”, pues cuando Millán dice: “En realidad fue siempre un solitario”, se refiere específicamente al hecho de que Hernández no mostró interés, ni hizo esfuerzos alguno pese a las oportunidades que tuvo, por acercarse y conocer a Pablo Neruda; lo cual, no lo hace realmente una persona sola o aislada, una persona totalmente retirada del contacto con los demás o sin compañía⁵⁸⁷, pues, y por el mismo testimonio dado por Millán, Hernández mantenía cierto frecuente contacto con diversas personas, se reunía y convivía con un grupo de amistades accesible a todo aquel que tuviera interés en convivir con ellos. El calificativo de “solitario” parece referirse, sencillamente, al hecho de que el escritor, de manera diferente a lo considerado como común, no se mostraba vivamente interesado por estrechar lazos con aquellos que la mayoría consideraba como personalidades dignas de todo encomio, atención y amistad, ni frecuentaba de la misma forma, generalizada como normal, a sus conocidos y amigos y se debe también a su carácter reservado tan relacionado con su aspecto físico, “hombre pequeño y muy delgado, con unos rotundos anteojos de fondo de botella”⁵⁸⁸, que lo hacían resultar ajeno, apartado o distante.

Con dicha consideración tomada ya, resulta posible continuar con la revisión de los últimos textos contenidos en el dossier crítico reunido en estas obras completas de Efrén Hernández. El primero de estos tres textos finales es el “Prologo a *Bosquejos*”, escrito en

⁵⁸⁶ Ibidem., p. 535.

⁵⁸⁷ En este punto, se ha tomado en consideración la definición de “solitario” y, por la relación puesta en la definición misma, de “solo” dada por la Real Academia Española en el *Diccionario de la lengua española*, consultado virtualmente en <https://dle.rae.es/solitario> y <https://dle.rae.es/solo#ICD16ep> el día 08 de junio de 2021.

⁵⁸⁸ Millán, M., “Una figura en el paisaje” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 526.

1995 por María de Lourdes Franco Bagnouls (compiladora de los textos de Hernández presentados en este volumen). Con motivo de introducir y presentar a todo lector los particulares textos que en *Bosquejos* se encontraran, ensayos “que obedecen a una visión personal del autor frente a ellos”⁵⁸⁹ y reseñas que, “siendo producto de un criterio selectivo por parte del reseñista, son espejos de una época, de una tendencia literaria y de una actitud ante la vida que no se quedó en el ámbito de la historia personal”⁵⁹⁰, Franco Bagnouls desarrolla un recuento de la vida y trayectoria de Hernández. Inicia señalando que este nació en León, Guanajuato en 1904 y murió en 1958 en la Ciudad de México, teniendo una vida “llena de anécdotas a veces chuscas, a veces trágicas y en ciertos momentos románticas que determinarían su trayectoria como escritor”⁵⁹¹; prosigue señalando el hecho de que se le ha considerado como uno de los mejores cuentistas del México actual y el nombre y año de publicación de algunos de sus cuentos, de sus novelas y sus libros de poesía, de lo cual precisa que “como poeta no son escasos sus méritos”⁵⁹² y puntualiza lo dicho por Bonifaz Nuño, cuando este habla sobre *Entre apagados muros*, quien “hace notar su lenguaje deliberadamente arcaizante y el acierto indudable de muchas de sus metáforas”⁵⁹³; y continúa refiriendo que en el ensayo Hernández ejerce una crítica cuyos parámetros están bien definidos por convicciones éticas y estéticas claras, y en el que “el hombre-escritor es un ser comprometido íntegramente con la sociedad en la que vive”⁵⁹⁴.

A partir de esto, Franco Bagnouls reseña cronológicamente el desarrollo de la labor periodística de Efrén Hernández (año, publicación, quién ostentaba la dirección de la publicación, datos especiales respecto a quiénes publicaron en la revista o periódico y evolución de la publicación). Se destacan fuertemente de estos datos el hecho de que Hernández inicia esta labor en 1934 en la revista *Fábula* (enero-febrero 1934) y en la revista *Cuadernos del Valle de México*; que su primera participación en la revista *América* se remonta al año 1943, pero no es sino en el periodo de 1948 a 1956 cuando su participación se registra más constantemente; también, que de 1949 a 1950 son sus años

⁵⁸⁹ Franco, M., “Prólogo a *Bosquejos*” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 537.

⁵⁹⁰ Ídem.

⁵⁹¹ Ídem.

⁵⁹² Ídem.

⁵⁹³ Ibidem., p. 538.

⁵⁹⁴ Ídem.

más prolíficos en cuanto a su producción periodística, publicando en *América* y en *La república* (órgano del Partido Revolucionario Institucional), siendo estas publicaciones donde su producción *se encontraría* más frecuentemente.

Y, como testimonio de la importancia que tiene *América* para la historiografía de las letras mexicanas⁵⁹⁵, Franco Bagnouls se detiene a mencionar un poco sobre cómo es que la revista, editada por el Departamento de Divulgación de la Secretaría de Educación Pública, comenzó a ser dirigida por Marco Antonio Millán y cómo, retomando lo dicho por el mismo Millán, poco tiempo después, habiendo entablado relaciones con el escritor, “Hernández coincidiría con este en la idea de colaborar y transformar *América*, de la revista política que era a una revista literaria, en un foro donde tuviera cabida la gente nueva, valiosa, desconocida o subestimada del mundo de las letras”⁵⁹⁶. La autora reconoce que de la evocación de Millán “se destaca un Efrén Hernández multifacético”⁵⁹⁷ y retoma lo mencionado por este sobre el desempeño laboral de Hernández como dueño de una pequeña librería, como elaborador de lámparas y objetos diversos de plástico⁵⁹⁸; y “la abierta antipatía que mostró hacia Pablo Neruda”⁵⁹⁹. Para Franco Bagnouls, “independientemente de estas anécdotas”, “en el recuerdo de Millán va apareciendo un hombre con una visión sorprendente que sabe ver más allá de las famas y descubrir valores nuevos”⁶⁰⁰; y como ejemplo más patente de este poder es la presencia de Juan Rulfo en la revista, cuyos textos, rememora, fueron rescatados y presentados por Hernández. Acentúa su importante contribución, mencionando que tanto Dolores Castro como Octavio Novaro despuntaron como escritores también de este entorno, formando un grupo de amigos que aún después de su muerte se seguirían tratando y en sus reuniones, donde se evocan tiempos y amigos idos, “los recuerdos se orientan en especial hacia aquel hombre de gruesas gafas que, como el personaje de su cuento más famoso, prefirió observar las nubes y dejar volar la imaginación antes que estudiar leyes”⁶⁰¹.

⁵⁹⁵ Ibidem., p. 540.

⁵⁹⁶ Ibidem., p. 539.

⁵⁹⁷ Ibidem., p. 540.

⁵⁹⁸ Ibidem., p. 539.

⁵⁹⁹ Ibidem., p. 540.

⁶⁰⁰ Ídem.

⁶⁰¹ Ídem.

En el texto, la autora dedica aún un poco más de espacio para mencionar que la revista se distingue especialmente por la publicación de materiales narrativos y teatrales, menciona para ello algunos ejemplos de obras y sus autores y concluye que:

América fue un órgano literario que marcó una época de nuestras letras y representa una forma específica de ver la literatura, la vida y la historia de México. La preferencia y principios estéticos y culturales de Efrén Hernández determinan la configuración de la revista durante la época durante la época en la que colaboró con Marco Antonio Millán. [...]⁶⁰²

A continuación, Franco Bagnouls menciona que en su poesía se reconocen ciertas líneas directrices que llevan a caminos familiares, en el contenido, a los de la mística de San Juan de la Cruz, la heterodoxia de Plotino y el mundo de las ideas de Platón y a los barrocos españoles en cuanto a la forma. Reconoce en *Cerrazón sobre Nicómaco* su barroquismo (lo cual se puede ver reflejado en el orden de las ideas y orden de la sintaxis), mismo que aparece en sus ensayos, donde se manifestaran sus amores y desamores, gustos y disgustos, tendencias estéticas y opciones ideológicas, y a Hernández narrador como uno que toca los polos opuestos, pues

[...] puede mantenerse dentro de los cánones de la narrativa realista y nacionalista presentando un México revolucionario y posrevolucionario. Fulán y Catito, personajes de *La paloma, el sótano y la torre*, no son sino dos caras de la misma moneda, una moneda llamada Efrén Hernández; aquí, el México de la Revolución sirve de marco a una historia que es cuadro de costumbres y juego de espejos interiores al mismo tiempo. Pero puede también entrar en el ámbito de una literatura que calificó después, en algunos de los textos aquí recogidos, de absurda y falaz, una literatura de corte surrealista y plenamente vanguardista, [...].⁶⁰³

Aunado a este panorama, pasa a hablar sobre la labor ensayística del escritor y de cómo, a través de los textos de este género, Hernández sostenía diálogos cargados de una conciencia de época con sus lectores. Para Franco Bagnouls, al final del ensayar de Hernández “queda una obra cuyos alcances no pueden superar a sus propósitos, pero sí igualarlos”⁶⁰⁴ y considerando que las palabras de Unamuno podrían haber sido las de este, cita: “Me encuentro al fin de la jornada con una serie de notas sueltas, especie de sarta sin

⁶⁰² Ídem.

⁶⁰³ Ibidem., p. 541.

⁶⁰⁴ Ibidem., p. 542.

cuerda, en que se apuntan muchas cosas y casi ninguna se acaba”⁶⁰⁵. También, pormenorizando en algunos datos, como en que “Manejo de aventuras” estaba proyectada como una serie, inconclusa finalmente por el azar mismo de la vida, por la cual buscaría reflexionar sobre grandes temas de la filosofía universalista, reitera que era un apasionado de Plotino, de las *Eneadas*, de san Juan de la Cruz y Santa Teresa, un gnóstico en poesía y en sus ensayos; y declara encontrar en su prosa ensayística, “en esa su heterodoxia, la calidad de pensamiento en proceso”, una dialéctica que ofrece la visión personal de un país, de un México que a mitad del siglo XX se debate en una bipolaridad cultural cuyos extremos son un México nacionalista y un México universalista, y que, finalmente, se decanta por una visión nacionalista.

Sus ensayos, dice Franco Bagnouls, son la representación de la reacción del escritor frente a su mundo, el diálogo con un lector implícito, ante el cual el escritor se descubre en sus pasiones y enojos, en sus gustos y compromisos, y con el cual mantiene contacto a través de espacios de pláticas íntimas, directas, apasionadas y dotadas de un carácter subjetivo y confesional⁶⁰⁶. De acuerdo a la prologuista, como características definitorias de la prosa ensayística hernandean se pueden contar: el que hay en Hernández “un acercamiento constante al hombre-escritor más que a la obra misma o, en todo caso, una preeminencia del primer factor sobre el segundo”⁶⁰⁷; que su crítica se funda en torno a elementos de carácter sociológico y psicológico (presentación de los autores por medio de un retrato en el que las características físicas marchan conjuntamente con los valores intelectuales y morales); que la selección de base de todo texto suyo es una priorización de materiales con contenidos que “reflejen la capacidad sensible de una verdad”⁶⁰⁸; que hay una “preferencia de los lenguajes de semántica directa, de carga emocional y vivencial con asideros en una realidad que se asimila por los sentidos y se degusta por la razón”⁶⁰⁹; que se puede encontrar un evidente sentido de compromiso con la historia, sea la historia personal o sea la historia colectiva (por la historia privada y por la historia pública); y que su interés por los orígenes es lo que lo lleva habitualmente a la nostalgia, “que es algunas veces

⁶⁰⁵ Ídem.

⁶⁰⁶ Ídem.

⁶⁰⁷ Ídem.

⁶⁰⁸ Ibidem., p. 543.

⁶⁰⁹ Ídem.

simple evocación y, otras, hasta minimización del presente en favor de un pasado definido por la eficacia de sus valores y principios”⁶¹⁰.

En este detenido señalamiento de cualidades, Franco Bagnouls afirma que “Hernández prefirió lo apolíneo a lo dionisiaco”, aunque, admite, sobre esto hay ciertas opiniones encontradas. Para ejemplificar mejor lo dicho, cita a Octavio Novaro defendiendo el barroquismo del autor, sin señalamiento alguno de dónde se obtuvo tal referencia, quien dice: “Pregunto —como él lo haría— con el sombrero gastado en la mano y una sonrisa dentro del sombrero, yo pregunto: —Y dígame, señor, ¿quién es mestizo, no es barroco? [...] Barrocos sean pues, y bien churriguerescos, el estilo literario y el hombre Efrén Hernández”⁶¹¹; lo cual, menciona Franco Bagnouls, se contrapone con lo expresado en un artículo anónimo de *Presente*, donde se afirma que: “Efrén Hernández es una de las personas más interesantes que usted pueda conocer. Si se fuera a definir su espíritu, se le clasificaría como apolíneo puro”⁶¹². Entonces, concluye Franco Bagnouls

[...] La verdad es que prefirió siempre la antigüedad clásica a la modernidad sorpresiva, y lo autóctono frente a la innovación de ultramar. Supo mantener siempre una coherencia psicológica y una postura crítica acordes con su línea de pensamiento. Ajeno a la moda y enconado opositor de ella, supo romper con el hechizo del Retablo de las Maravillas y lanzarse a contracorriente en defensa de una tradición en la que creía fervientemente.⁶¹³

Y en el procurar dar una imagen más concreta de Hernández y de su desempeño como ensayista, Franco Bagnouls propone que “más que un crítico formal resulta un lector exigente que busca en la literatura la riqueza necesaria para el sostén de su espíritu”⁶¹⁴ y que esto es lo que le confiere a su prosa una calidez que va más allá del mero oficio del reseñista. Añade que, como Antonio Machado se autodefinió, podría decirse que Efrén Hernández era “en el buen sentido de la palabra, bueno”⁶¹⁵, incluso “podría decirse que bonachón”⁶¹⁶, pero que, reproduciendo lo dicho por Marco Antonio Millán en entrevista particular (esto lo aclara en una nota al pie de página), “esta serenidad de espíritu encubría

⁶¹⁰ Ídem.

⁶¹¹ Ídem.

⁶¹² Ídem.

⁶¹³ Ídem.

⁶¹⁴ Ibidem., p. 543-544.

⁶¹⁵ Ibidem., p. 544.

⁶¹⁶ Ídem.

un secreto íntimo y lacerante: Efrén Hernández se sintió siempre injustamente valorado”⁶¹⁷. Por eso es que

[...] en el ensayo aparece siempre apasionado y aun, en ocasiones, violento. Polemiza consigo mismo, con un antagonista virtual o con una entelequia facciosa contra la cual arremete aquel hombrecillo de gruesos anteojos y magra figura conocido fraternalmente como “Tachas”.⁶¹⁸

Suma a esta consideración que, en su obcecación y en su reticencia a ciertas tendencias literarias, “no supo discriminar la paja de la mies en la literatura que representaba el grupo de los Contemporáneos”; así como, de acuerdo a lo expresado en otra aseveración efectuada por Millán, que “el rencor de Hernández estaba dirigido de manera directa a Villaurrutia, por quien sentía tanta animadversión como por Alfonso Reyes”⁶¹⁹. Pero, aclara Franco Bagnouls, “no llega a incurrir en un maniqueísmo a ultranza”⁶²⁰ y, “a pesar de esas grandes rabietas que se adivinan entre líneas, es fundamentalmente un escritor honesto que muestra sus preferencias sin ambages”⁶²¹. La autora concluye la idea diciendo:

[...] Quijote de una ética rigurosa con la que no transige, “Tachas” constituye para la literatura mexicana un fenómeno curioso: es un escritor del siglo XX, con el corazón puesto en la filosofía neoplatónica, los padres de la iglesia y la mística del XVII. Discípulo en línea directa de Quevedo, maneja la ironía como arma combativa en una sociedad donde la degeneración de los principios sociales, morales y estéticos le hace perder fácilmente la paciencia; entonces, el apacible conversador, el amigo entrañable, el poeta profundo y el narrador en primera persona derrochador de ingenio, se transforma de pronto en un hombre incisivo, mordaz, devastador y contundente.⁶²²

Antes de continuar y terminar de puntualizar las ideas expuestas en este texto realizado para introducir *Bosquejos*, resulta pertinente reparar en algunos detalles de no poca importancia. En primer lugar, es imposible dejar pasar como hecho inadvertido la constante identificación-enunciación tan dispar y contradictoria de la obra hernandean, pues se pasa de hablar de una trayectoria de escritura influida por anécdotas, vivencias chuscas, que se tornan en la escritura a veces trágicas y en otras ocasiones románticas, a

⁶¹⁷ Ídem.

⁶¹⁸ Ídem.

⁶¹⁹ Ídem.

⁶²⁰ Ídem.

⁶²¹ Ídem.

⁶²² Ídem.

hablar de un cierto reconocimiento en ella de líneas directrices que responden a la mística española y a la de los clásicos griegos (a la heterodoxia de Plotino, el idealismo platónico); así como a decir que es una obra que va manteniéndose en los cánones de la narrativa realista y nacionalista, pero que puede entrar en el ámbito de la literatura de corte surrealista y plenamente vanguardista; y a perfilarla como una obra que refleja la preferencia de lo apolíneo puro sobre lo dionisiaco, aunque, se aclara, para algunos también se encuentre sobresalientemente este último impulso esencial y, como justificación, se tome como referente de esto un comentario que lo reconoce como barroco. Si bien es entendible que se perciban algunos elementos desarrollados en su obra como parecidos o coincidentes con algunos otros de otras corrientes y tendencias literarias y filosóficas, no resulta adecuado, pues puede llegar a ser sumamente riesgoso y hasta negligente, vincularla tan afirmativa y reiteradamente con una u otra, o con varias a la vez, pues, cuando se contempla un poco más concretamente lo que postula cada una, se hace evidente que de unir las o de aceptar una u otra se contradice y se tiñe de confusión e incongruencia la producción literaria misma del autor.

Si bien es sabido que, como producto cultural de un ser humano, toda obra literaria se ve influida, de alguna u otra forma, consciente e inconscientemente, por el pensamiento y los conocimientos heredados, reminiscentes y desarrollados en su época y realidad sociohistórica particular, se torna, entonces, arbitrario, por el simple, tendiente y ya natural afán de clasificar las cosas para entender mejor la realidad, vincularla con todas aquellas visiones literarias con las que se encuentren una coincidencia o similitud, siendo que la mayoría de las veces no se señala ni se explicita cuáles son esas coincidencias y por qué este razonamiento se debería tomar como adecuado. Por ejemplo, y regresando al caso específico que motiva este trabajo, cuando la prologuista menciona el reconocimiento de la influencia en su pensamiento de ideas o directrices místicas, neoplatónicas, platónicas y gnósticas sin detallar un poco más detenidamente el porqué es que las reconocen y en qué es que consisten estas influencias, parece darse por sentado que todo es y se reduce a lo mismo, como si verdaderamente “interiorización”, “éxtasis”, “lo ideal”, “lo esencial”, “lo místico” y “el conocimiento directo de la “fuerza” o “ser” infinito y supremo” fuese exactamente lo mismo, sin matices, sin disparidades ni contradicciones, como si en cada caso se hablara y se refiriera a un todo homogénea y lógicamente vinculado.

Y es que el señalar esto no es negar los puntos de contacto que entre uno y otro pensamiento existen, pues es sabido que tanto en el caso del neoplatonismo como en el del gnosticismo se reconoce en su proceso de formación la influencia de creencias orientalistas, así como de ideas provenientes del pensamiento griego (el platonismo principalmente); y tampoco es ignorar que ambas influyeron y dejaron, durante la antigüedad tardía, importantes marcas en la filosofía y pensamiento cristianos⁶²³, de aquí que, por poner un ejemplo, la mística española tenga claros vínculos con el neoplatonismo⁶²⁴ que plantea la existencia de un “Uno” infinito y absoluto, de poder ilimitado, cuya existencia es la de la primera realidad subsistente y del cual emana todo lo existente y al cual el hombre puede regresar por medio del recogimiento en sí mismo, el abandono de las cosas exteriores y al dar el paso mayor, después de pasar por las tres formas de reencuentro con lo absoluto (la belleza, el amor y la filosofía), el del éxtasis (identificación irracional con el Uno)⁶²⁵. Lo que se desea hacer evidente es que ese ejercicio relacional puede llegar a crear fuertes, contundentes y confusos estigmas sobre el pensamiento y la obra hernandea, pues al hablar de estas líneas de pensamiento como iguales y no señalar cuáles son sus correspondencias y diferencias con la de Hernández, se le vincula directamente con un autor “clásico”, cuyos principios y vida se basan únicamente en lo “ideal” y en un ferviente deseo de escape de la realidad inmediata y material, sumamente metódico y moralino. La cuestión es, en fin, ¿qué tanto es esta vinculación adecuada y cierta?; ¿qué tanto cuidado se debe tener al atribuirle tales caracterizaciones? Porque, aún en la enunciación de todo esto, se ve resaltado el hecho de que decir “clásico” (esto por la mención de Platón y, más frecuentemente, de Plotino) connota algo muy distinto que decir “místico español” (esto otro por la mención de San Juan de la Cruz).

Escudriñando detenidamente lo expuesto por Hernández en su obra, más específicamente en su ensayística, se puede encontrar algunos planteamientos que resultan familiares a aquellos propuestos por Platón y por Plotino (del cual se hará evidente que el

⁶²³ Colangelo, C., “Plotino: Vita, pensiero filosofico e opere” en *Studenti*, Mondadori Media, Milán, 2021. Visto en: <https://www.studenti.it/plotino-vita-pensiero-filosofico-e-opere.html> [29/07/21].

⁶²⁴ Fernández, J., “La mística española” en *Historia de la literatura española*, Hispanoteca. Visto en: <http://www.hispanoteca.eu/Literatura%20ES/La%20m%C3%ADstica%20espa%C3%B1ola.htm> [29/07/21].

⁶²⁵ Colangelo, C., “Plotino: Vita, pensiero filosofico e opere” en *Studenti*, Mondadori Media, Milán, 2021. Visto en: <https://www.studenti.it/plotino-vita-pensiero-filosofico-e-opere.html> [29/07/21].

punto de contacto no radica solo en un sentido heterodoxo, sino en el contenido mismo de las ideas base de su pensamiento); por lo que es preciso, tómese esto como anuncio de la entrada al tratamiento de un tema que requerirá un poquito más de atención y tiempo por su complejidad, adentrarse en lo que estos pensamientos proponen. Las dos referencias contundentes son “Astillas” y “Manejo de Aventuras”, ensayos de los cuales, a modo de ejemplo, se procurará citar muy brevemente algunos fragmentos donde, según el entendimiento y conocimiento adquirido por quien aquí habla, se pueden reconocer correspondencias con los pensamientos platónicos y plotinianos. Comencemos pues con el texto de “Astillas” donde Hernández expone que:

El ser, con excepción del ser absoluto, está compuesto de esencia y accidente.

El ser gira en torno de la esencia del ser (ser absoluto, esencia) y está tan retirado de su esencia tanto como se ha dejado invadir, empañar, desencializar por el accidente.⁶²⁶

Nuestra vida tiene una tendencia, la finalidad de esa tendencia es muy oscura. No podemos racionalmente determinarla; mas existe y a ella tendemos, al menos aspiramos a ella.⁶²⁷

La vida es como un caminar, como un tender un imán hacia el cual ya camina.

Este caminar está determinado por las propiedades, por la naturaleza, por el modo de ser.

Lo único que tenemos que hacer es ir hacia donde anhelamos, movernos de acuerdo con nuestra sed, no estorbar la tendencia a que nos mueven nuestras propiedades, buscar lo que nos es propio.⁶²⁸

Este planteamiento evoca fuertemente el pensamiento neoplatónico plotiniano en el que se propone que del “Uno” (unidad absoluta, principio del que todo deriva), alegóricamente hablando, como el sol que es fuente luminosa que irradia luz en torno a sí y de sí, todo surge de él, desde el Nous hasta la materia, y entre más lejos se encuentren los entes de este, menos perfectos serán, así como la claridad que se produce por la luz emanada por el sol, que se reduce gradualmente conforme se aleja del centro⁶²⁹⁶³⁰. El

⁶²⁶ Hernández, E., “Astillas” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 454.

⁶²⁷ Ibidem., p. 458.

⁶²⁸ Ibidem., p. 459.

⁶²⁹ Yarza, I., “Plotino” en Fernández, F. - J., Mercado (editores), *Philosophica: Enciclopedia filosófica on line*, Pontificia Università della Santa Croce, 2007. Visto en: <https://www.philosophica.info/voces/plotino/Plotino.html> [02/10/2022].

hombre, quien es substancialmente “Alma” (entidad suspendida entre el *Nous* y la materia, entidad generada por el *Nous*), tenderá constantemente a tornar primero al *Nous* y, con ello, al Uno (el principio originario de todo). Entonces, como en círculos concéntricos, procede todo del Uno: primero, el *Nous* o Espíritu (el Ser), el Alma y, por último, la materia y el mundo sensible⁶³¹. El *Nous* es la forma primera y más intensa de unidad después del Uno, es la forma de lo que no tiene forma, la determinación primera de lo indeterminado y es, además de pensamiento del Uno, pensamiento, pues, al contemplar al Uno, contempla todo lo que nace de este y, por lo tanto, a sí mismo⁶³². De esa conciencia que tiene de ser del Uno, de lo emanado del Uno y de sí como emanación del Uno, es que se comprende que el *Nous* piensa, vive y es.

Por tanto, si es Ser es también Inteligencia, y si es Inteligencia es también Ser, ya que el Pensamiento es inseparable del Ser. Pensar, por tanto, supone multiplicidad, y no unidad [Enéadas: V, 6, 6]

El *Nous* (el Ser) es Uno-muchos, pues es el pensamiento que, en su acción de pensar, emana las Ideas.

La Inteligencia es, por tanto, los seres. Y los contiene a todos en sí misma, no como en un lugar, sino por el hecho de que se posee a sí misma y es una con ellos. En el mundo inteligible todos los seres se dan juntos y sin embargo distintos [...]. la Inteligencia es todo a la vez y en cierto modo no, ya que cada ser es una potencia particular. La Inteligencia lo contiene todo, como el género contiene a las especies y el todo a las partes [Enéadas: V, 9, 6].

Ahora bien, el Espíritu (el *Nous*) genera y no puede sino generar su propia imagen, la cual es el Alma. El Alma será, por ser imagen del Espíritu, pensamiento, pero un pensamiento privado de la autorreflexión del Ser. Esto lo explica mejor Plotino al decir:

Porque el Espíritu, efectivamente, ve el Uno y de ninguna otra cosa tiene necesidad. El Uno, sin embargo, no tiene necesidad de él. Lo que nace, pues, del término superior al Espíritu es el Espíritu mismo, que es superior a todas las demás cosas, porque todas las demás cosas

⁶³⁰ Colangelo, C., “Plotino: Vita, pensiero filosofico e opere” en *Studenti*, Mondadori Media, Milán, 2021. Visto en: <https://www.studenti.it/plotino-vita-pensiero-filosofico-e-opere.html> [02/10/2022].

⁶³¹ Yarza, I., “Plotino” en Fernández, F. - J., Mercado (editores), *Philosophica: Enciclopedia filosófica on line*, Pontificia Università della Santa Croce, 2007. Visto en: <https://www.philosophica.info/voces/plotino/Plotino.html> [29/07/2021].

⁶³² Ídem.

vienen después de él. Así, el Alma es el pensamiento y la actividad del Espíritu, lo mismo que este es el pensamiento y la actividad del Uno. Pero el pensamiento del Alma es oscuro, porque, como siendo imagen del Espíritu debe mirar hacia él, lo mismo que el Espíritu ha de mirar hacia el Uno para ser Espíritu. Y lo ve, ciertamente, sin estar separado de Él, porque nada hay que se encuentre entre ambos, como nada hay tampoco entre el Alma y el Espíritu [*Enéadas*: V, 1, 6].

El Alma, además de pensar, da la vida, establece un orden y gobierna la realidad física (realidad generada de modo espontáneo e inmediato a partir de la contemplación del ser). El Alma, como el Espíritu con las Ideas, se distingue en una pluralidad de almas individuales que serían imagen del Alma, especificaciones de una misma realidad presente en ellas⁶³³. La singularidad de cada viviente se explicaría con base a su sustrato corpóreo, así como por las diferencias de la realidad sensible (entendida como el reflejo de la alteridad de las Ideas presentes en el Espíritu). En una dimensión formal, el Alma engendra la naturaleza, el orden de los fenómenos.

Por último, para Plotino la *materia* no es generada por ninguna de las hipóstasis generadas por el Uno ni por ninguna de sus sucesivas mediaciones. Para Plotino la materia admite dos dimensiones: una naturaleza *inteligible* (sustrato de la multiplicidad de las Ideas existentes en el Espíritu), que es siempre acto, sustrato del Ser inmóvil y eterno, en sí mismo idéntico y múltiple; y una naturaleza *sensible* (absoluta privación de forma, indeterminación negativa, y por tanto, lo más lejano al ser, y de alguna manera auténtico mal ontológico), que es eternamente en potencia, auténtico no-ser, vacía esperanza de ser aquello que nunca será, pues en la medida en que es informada se convierte en algo en acto y cesa de ser materia⁶³⁴. Como un espejo, la materia es la nada en la que aparece el ser; la materia, en su deseo de realidad, intentará inútilmente apropiarse de la forma, pues todo lo que logre captar se le escapará.⁶³⁵

Ahora bien, en este conjunto gradual de la realidad confluyente del Uno, el ser verdadero de todo hombre, según Plotino, se identifica con su alma, de ahí que se diga que no es cuerpo, ni el compuesto de alma y cuerpo, sino que es solo alma, pues es esta la que transmite al cuerpo vida, movimiento, unidad, orden y belleza. Las almas abrazan, unifican

⁶³³ Ídem.

⁶³⁴ Ídem.

⁶³⁵ Ídem.

y circundan al cuerpo, su presencia en él es una tendencia involuntaria que las lleva a vivificar los cuerpos, a difundir el Espíritu en la dimensión material, es una exigencia aceptada voluntariamente, pues es una especie de instinto que no puede quedarse insatisfecho. Esta función vivificadora de las almas es un proceso tanto positivo como negativo, ya que, si bien es positivo porque el Espíritu se difunde por medio de ese movimiento, también es negativo ya que su vida en los cuerpos conlleva el riesgo de dispersarse en lo múltiple, de concentrar su atención y sus acciones a algo que no les corresponde por esencia. No obstante esta situación, las almas nunca perderán su capacidad de contemplar la realidad inteligible. Toda alma tiene tres movimientos: el descenso (vivificación de la materia), el movimiento contemplativo (entorno al Ser) y un movimiento ascendente al Uno (a través de las diversas etapas, siendo que cada una supondrá un progresivo grado de unidad)⁶³⁶. La vía de ascenso hacia el Uno, desde un punto de vista ético, requerirá, en un principio, de “una purificación progresiva de toda dimensión corpórea e irracional” que se logra con el ejercicio de las virtudes éticas⁶³⁷; sin embargo, lo esencial será la actividad contemplativa, el *éxtasis*, lo cual requiere de la supresión de la dualidad y la expoliación de su propia individualidad.

La naturaleza del alma humana es tender más que ser, pues en ella se encuentra un constante tender hacia la individuación en el mundo sensible y un tender hacia su origen en el mundo inteligible, ya que

La individuación en un cuerpo no añade nada de positivo a un alma que, en su origen, era ya individual. Al contrario, la encarnación supone más bien una separación del alma del todo en el que se encontraba, haciéndose de algún modo exterior al todo. Por eso, el proceso de ascenso hacia el Uno implica recuperar la totalidad y con ella la propia identidad; significa superar las diferencias del mundo físico para mirar a la totalidad y, por tanto, al propio ser desde dentro. Uniéndose a la totalidad eterna del Ser, al Espíritu, el alma se reconoce a sí misma, recobra su propia identidad. Pero para poder alcanzar el Absoluto, el Uno que está más allá del Espíritu, del Ser, el alma necesita desprenderse de toda individualidad, también de la que poseía en la totalidad-multiplicidad del mundo inteligible.

⁶³⁶ Ídem.

⁶³⁷ Ídem.

Que las categorías, en sus distintos planos, se corresponden, se suceden, vienen de alto a bajo, y son, de la más alta, todas como reflejo que va palideciendo. Así la eternidad, la perpetuidad y la efimeridad. Así el Ser, el yo y la identidad.⁶³⁸

De todo lo que se ha expuesto hasta este punto, aunque muy sintéticamente, del pensamiento plotiniano (en el cual hay claras influencias del platonismo, del gnosticismo y hasta del aristotelismo, pero eso, para hacerlo más palpable, requeriría de un análisis más detallado) puede tomarse un ejemplo más de la bibliografía hernandean donde se hace plausible esta influencia. Este ejemplo se encuentra en “Manejo de aventuras” y dice lo siguiente:

Que la existencia humana resulta del punto de una cruz en que se tocan lo plural mensurable y relativo y la unidad inconmensurable y absoluta. Que así el hombre vive desconcertado entre dos mundos, sin saber en cuál de ambos debe poner su fe. Que el primero no es más que la expresión, sombra o imagen del segundo. Que para entrar al segundo es necesario dejar la sensación que nos hace entender que somos muchos. Que si es cierto que a la hora de allegarnos el sustento material deben partirse las raciones y contarse los platos, a la hora del sustento del espíritu no se corrobora aquel que diga: “Yo, o mi parte”, pues no se trata ahí de parte, sino de participación, de comunión⁶³⁹.

Queda claro que sí existen correspondencias con los planteamientos filosóficos ya mencionados, y que es fuerte la influencia que de ellos parece haber. Sin embargo, volviendo al punto de inicio, es importante señalar que no es una correspondencia total, si bien el autor en su experiencia vital ha coincidido y asimilado dichos planteamientos, no los ha replicado tal cual, y es importante mencionarlo ya que, en esa asimilación, Hernández forma una visión propia y única de la existencia. En este mismo tenor, de lo plotiniano y lo platónico, encontramos otro ejemplo, en otro punto de “Manejo de aventuras”, en donde, aunque sigue siendo clara y fuerte la semejanza con estos, se torna un tanto distinta y propia, mas no contradictoria, la visión hernandean, ya que se percibe una atención y visión distinta de los sentidos (influencia más aristotélica). El fragmento dice así:

La propiedad más profunda que de sí propio puede conocer el hombre es su necesidad de ser, de estar en sí, de hacerse presente.

⁶³⁸ Ídem.

⁶³⁹ Hernández, E., “Manejo de aventuras” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 476.

Ver, oír, palpar, conocer, en suma, es lo que anhela el hombre. No le preguntemos a los hombres, al maestro, ni a los libros: preguntémosles directamente a los ojos, a las manos, al oído, a la mente.⁶⁴⁰

Todo lo que existe es como es. Entre ello está el hombre. Tiene manos y ellas son de cierto modo. Y lo mismo pies y ojos y oídos. Y memoria y entendimiento y voluntad. Y no es como no es. Y no tiene lo que no tiene. Y lo que tiene es como lo tiene. Y se encuentra ante sí mismo, y no está en reposo sino que marcha, se encuentra funcionando. Y se complace en todo cuanto hace. Y solo se desazona cuando encuentra un obstáculo que estorba o impide su funcionamiento.⁶⁴¹

Es así que, finalmente, las ideas se conjuntan y Hernández plantea que:

*EL SER, ES. El no ser, no es.*⁶⁴²

Que nuestro existir encuentra su sustento en dos esferas. El del cuerpo en la esfera material y el del alma en la esfera sustancial. Que nuestro sustento consiste invariablemente en algo que es igual a nosotros. Que el cuerpo busca lo que tiene el cuerpo. Que el alma busca lo que tiene el alma.

Que el cuerpo se alimenta con lo que tiene el cuerpo.

Que el alma se alimenta con lo que tiene el alma.

Que lo que tiene el cuerpo y lo que tiene el alma proceden por igual, ya de la tierra, ya del firmamento, de los astros o del aire. En fin, del mundo.

Que el hombre no solo es un pequeño mundo sino que procede del mundo. Esto es, que es imagen del mundo.

Que el trigo, que el aire, que el agua, aunque solo en potencia, también son imágenes del mundo.

Que por esta razón, cuando el fruto y el paladar se ponen en contacto, se enciende el gozo del sabor.

Realidad fantasmal del mundo externo. Maquinaria de estímulos sensoriales que es en sí inaccesible y cuyas repercusiones en lo psíquico son, de ordinario, erróneamente confundidas con ellos.⁶⁴³

⁶⁴⁰ Ibidem., p. 459.

⁶⁴¹ Ídem.

⁶⁴² Ibidem., p. 479.

⁶⁴³ Ibidem., p. 482.

En la visión de Efrén Hernández, “la creación es imagen de la realidad e imagen de sus imágenes”⁶⁴⁴; por lo cual, la acción artística, ya que la poesía, en términos absolutos, es la misma realidad⁶⁴⁵, requiere del artista, en cierto grado y en cierto modo, del olvido del alguien que es él, de lo que solo hay en él, para poder ir tras de aquello que “hay, sí en él, pero no privativamente en él, sino en todos los hombres”⁶⁴⁶, aquello que no es modificado por el medio, la parte no voluble del hombre⁶⁴⁷. Desde su planteamiento, Hernández comprende la función del arte como la de expresar esa parte verdadera, forzosa, ineluctablemente ingenua de la realidad⁶⁴⁸, por eso es que la aceptación del artista por los otros es en virtud de que puede hablar de cosas que viven en todos⁶⁴⁹. El hombre, cuando la realidad misma es penetrada por lo más fino del operar de lo sensible, se ve penetrado por la realidad, la poesía misma, “le confiere su identidad, y, con ella, su impulso creador; convirtiéndolo así en su instrumento agente, a través del cual realiza sus últimas creaturas, imágenes expresivas o términos de su revelación”⁶⁵⁰. Por tanto, si la realidad es sustento nuestro, la poesía es una vía por medio de la cual se nos entrega⁶⁵¹.

Como se hace evidente, ya tan solo en este punto en el que solo se ha tomado como referencia principalmente las ideas plotinianas, el pensamiento hernandeano es fruto de una lectura propia del mundo en la que, lejos de solo replicar lo ya propuesto, el autor asimila, transforma y perfila una distinta y muy particular visión de las cosas. Por cuestiones de extensión y de atención al tema que motiva este trabajo, no porque esto no sea importante o no tenga relación, pues sí que la tiene, no se ha podido mostrar más de lo planteado en estos y otros textos. Pero, aunque la muestra esté dada muy sintéticamente, queda manifiesto que: uno, sí existe una influencia del pensamiento de estos dos filósofos griegos (Plotino y Platón), pero no solo en el sentido de la heterodoxia de Plotino, ni solo en cuanto al mundo de las ideas de Platón, de hecho se hace claro que es más la influencia de Plotino, junto con otras que, de acuerdo a la personal comprensión de Hernández, se ven vinculadas y fundidas en una nueva y única propuesta (obviamente, en Plotino hay una base muy fuerte

⁶⁴⁴ Ibidem., p. 461.

⁶⁴⁵ Ibidem., p. 473.

⁶⁴⁶ Ibidem., p. 461.

⁶⁴⁷ Ibidem., p. 464.

⁶⁴⁸ Ídem.

⁶⁴⁹ Ibidem., p. 461.

⁶⁵⁰ Ibidem., p. 473.

⁶⁵¹ Ídem.

del pensamiento platónico, pero no son iguales); y dos, que viene vinculado con lo anterior, Efrén Hernández resignificará el sentido de ciertas ideas y formas discursivas en función de construir y emitir una propuesta distinta a la aludida por estas (esto no a manera de remache, ni de falsa originalidad, sino de asimilación propia del mundo y de lo conocido).

Entender el pensamiento hernandeano requerirá de los lectores un constante adentrarse con interés en lo que sus palabras expresan y construyen. Por ejemplo, volviendo al punto de las influencias literarias en su obra, el porqué de esta coincidencia con las ideas plotinianas queda más claro cuando expresa que la grandeza de la tragedia griega y su misticismo son más bien herencia del espíritu oriental y no del verdadero espíritu griego, pues este es el origen del hombre de la vida de la práctica y no del hombre de la vida ideal⁶⁵². Pues, dice Hernández, “el Oriente persigue la sabiduría en el sentido de que trata de comprender la vida en su esencia no cambiante, desengañándose definitivamente de la vanidad infinita de las accidentales apariencias⁶⁵³”, contrariamente a lo que el espíritu griego, y toda Europa, ha hecho, pues su tendencia se queda en las apariencias, con la incapacidad de atravesar el velo de estas⁶⁵⁴, “no encontrando valores más profundos que las exigencias concretas de la vida inmediata⁶⁵⁵”.

Y en nada se ve tan claro como en haber acabado por hacer una ciencia razonada de la misma religión cristiana, que en su punto de partida es lo más lejano que pueda concebirse de una dialéctica que fue apagando lo místico, lo metafísico, y coagulando lo científico teórico, los aprovechamientos de la teoría científica, la física, la economía.⁶⁵⁶

Entonces, la fuerte asimilación del pensamiento plotiniano (en el cual se encuentra una gran influencia de lo platónico, el gnosticismo y, aunque en menor medida, del aristotelismo) en el suyo responde al hecho de que en ella hay de base y fondo un profundo sentido vital en el que lo más relevante es esa esencia no cambiante de la vida, esa esencia común a todo y todos, una visión de la realidad que, históricamente, tuvo gran influencia de lo concebido en el “Oriente”. El considerar esto facilita ver por qué para algunos resulta familiar a la propuesta hernandeana la mística española del Siglo de Oro, más

⁶⁵² Hernández, E., “Astillas” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 457.

⁶⁵³ Ídem.

⁶⁵⁴ Ídem.

⁶⁵⁵ Ibidem., p. 458.

⁶⁵⁶ Ídem.

específicamente con la desarrollada por San Juan de la Cruz y la de Santa Teresa, pues este conjunto de doctrinas filosóficas y místico-platonizantes, se enlaza directamente, además de con los místicos medievales y con la tradición patristica (de la cuál fácilmente ubicamos a San Agustín, cuyo pensamiento está, también, directamente relacionado con el platonismo), con otras corrientes de pensamiento, de entre las cuales se destaca el neoplatonismo⁶⁵⁷. En este punto, habrá que volver a señalar algunos aspectos importantes: uno, que aunque estos pensamientos coinciden en que existe un ser del que se ha generado todo y en que el sentido de la existencia se encuentra en una esencia no cambiante, los paradigmas a los que responden no son los mismo y difieren significativamente, al final de cuentas, en el sentido y la significación que tienen (tanto estética como ideológicamente); dos, que aun al referirse al misticismo hay que ser cuidadoso, pues dentro del misticismo correspondiente solamente al periodo del Siglo de Oro español, existen distintas escuelas y doctrinas, así como varias etapas de desarrollo; tres, esto con respecto a la referencia en algún momento mencionada por Franco Bagnouls, si bien muchas corrientes se dan simultáneamente, se influyen y hasta se derivan, el misticismo no es igual al ascetismo (y aquí también habría que tener cuidado, ya que se dieron y existen, por ello, distintas posturas ascéticas), pues, aunque en el pensamiento del siglo s. XVI una conllevaba a la otra, mientras la ascética es “la propedéutica o pedagogía humana, los ejercicios preparatorios, que conduce al misticismo”⁶⁵⁸, la mística es, según la doctrina teológica, un regalo extraordinario de la Gracia divina⁶⁵⁹, “una experiencia personal que se desarrolla en la más profunda intimidad del hombre, de la cual derivan descarnadas y difíciles exposiciones de lo que por esta vía de conocimiento intuitivo se ha alcanzado, y por la cual se aspira a alcanzar la unión con Dios, por el afán de conocerlo, requiriendo la congruencia de la voluntad humana con la divina”⁶⁶⁰.

Y, cuatro, que aunque, estilísticamente y formalmente, en su poesía Efrén Hernández parece muy fielmente emular la poesía de San Juan de la Cruz (lírica que integra

⁶⁵⁷ Fernández, J., “La mística española” en *Historia de la literatura española*, Hispanoteca. Visto en: <http://www.hispanoteca.eu/Literatura%20ES/La%20m%C3%ADstica%20espa%C3%B1ola.htm> [02/10/2022].

⁶⁵⁸ Ídem.

⁶⁵⁹ Ídem.

⁶⁶⁰ Muriel, J., *Cultura femenina novohispana*, UNAM, México, 2000, p. 314. Visto en: <https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/cultura/femenina.html> [02/10/2022].

tradiciones literarias diversas, entre ellas un influjo bíblico del *Cantar de los cantares*, un influjo de la poesía culta italianizante, cierta influencia de la tradición popular y de los cancioneros renacentistas), tanto en el fondo como en la forma, en algunos de sus poemas, se hará muy evidente que, en ese juego creativo, evocativo e intertextual, resignifica el sentido de las figuras literarias, de las ideas y de la estructura, tornando, por poner un ejemplo, un sentido de arrobamiento místico, de encuentro o de amor divino, en el que se encuentra a Dios y se logra un conocimiento total de él, en un sentido en el que en un proceso en la interiorización, de mirar hacia dentro, él “yo” poético, por la intelección alcanzada intelectual y sensitivamente, puede reconocer, de forma muy particular y distinta, ese todo del que depende la vida; también, es el caso de algunos poemas, como “Primer ofrecimiento” y “Segundo ofrecimiento”, la emulación de la poesía amorosa mística se torna a hablar de un amor humano divinizado y no de un amor divino en donde el objeto de amor y dador de la dádiva es Dios.

Como vuelve a hacerse evidente, para comprender tan solo las correspondencias entre la obra hernandeana y la mística, más específicamente la de San Juan de la Cruz (pues es en quien más se ha enfatizado la semejanza), se requiere desarrollar un estudio específico para el tema. Aunque muy limitadamente, el poder contemplar un poquito más cercanamente la aparente razón del vínculo, nos permite dirigir la mirada ahora a esa otra vinculación que se hace de la obra de Hernández con el Barroco, pues este movimiento, aunque posterior a San Juan de la Cruz y su mística (s. XVI), también se desarrolló en el periodo histórico conocido como el “Siglo de Oro Español” (el cual comprende aproximadamente del año 1496 al año 1681⁶⁶¹), como reacción a la crisis del humanismo, a la entrada de la acción y las vías del racionalismo moderno⁶⁶². De forma similar a la mística, en el Barroco hay un marcado interés en el conocimiento de la cultura griega, figurativa y literaria, propia del período helenístico (como se recordará, Plotino es exponente importante de este periodo, aunque frecuentemente se le nombre como “clásico”

⁶⁶¹ Don Quijote, “Siglo de Oro en España” en don Quijote, Ideal Education Group S.L. Visto en: <https://www.donquijote.org/es/cultura-espanola/historia/edad-de-oro/> [02/10/2022].

⁶⁶² Fernández, J., “La mística española” en *Historia de la literatura española*, Hispanoteca. Visto en: <http://www.hispanoteca.eu/Literatura%20ES/La%20m%C3%ADstica%20espa%C3%B1ola.htm> [02/10/2022].

y se pueda pensar que pertenece al periodo clásico como Platón o Aristóteles)⁶⁶³; pues se reconoce en Lisipo y en la Escuela de Rodas modelos adecuados para hacer que todo el abanico de posibilidades se exprese: la alegría, los dolores, la niñez y el envejecimiento, el coraje y el abandono⁶⁶⁴.

En el Barroco hay un interés muy fuerte por desarrollar un método experimental de reelaboración libre y fantástica de los modelos clásicos que permita lograr una teatralidad que coadyuve a alcanzar la intervención emotiva del espectador⁶⁶⁵. Pero esto no se logra sino con un virtuosismo alimentado de una equilibrada formación intelectual y técnica, pues el experimentar no significa ignorar la regla, sino, tras conocerla, dominarla y meditarla, hacerla propia, saber romperla “en tiempo y en lugar”⁶⁶⁶. Este es otro aspecto que podría inspirarnos a decir que hay cierta coincidencia entre el estilo literario de Hernández y del Barroco, pues para Efrén Hernández es del todo válido que el que domina por estudio, ejercicio e intuición la técnica, guiado por su maestría, puede llegar a crear obras fuera de la norma común que logren, también, expresar los valores intrínsecos a la realidad⁶⁶⁷. Esto porque, aunque él hable más específicamente del poeta, en cuestiones del arte, de la poesía misma (la esencia imponderable), las normas establecidas por la técnica no restringen la libertad a que con justicia se debe aspirar, pues, aún dentro de la aparente cadena de las normas, se puede tener al alcance un número de posibilidades infinito⁶⁶⁸, ya que “la originalidad no consiste simplemente en un hacer lo que no han hecho los demás, en lo sorpresivo o novedoso, sino en conectarse con la fuente originaria, esa que hace que no haya dos semblantes, dos crepúsculos, dos estrellas iguales⁶⁶⁹”, sino que “es un don, un

⁶⁶³ Biblioteca de la comunidad de Madrid, “Un recorrido por Grecia” en *El portal del lector*, Bibliotecas de la Comunidad de Madrid. Visto en: [https://www.madrid.org/cs/Satellitecid=1354559872936&idSeccion=1354559807551&language=es&pagina_me=PortalLector%2FPage%2FPLEC_contenidoFinalNavegable#:~:text=Per%C3%ADodo%20hom%C3%A9rico%20\(1100%2D%2070%20a.C.cl%C3%A9sico%20\(500%2D%20338%20a](https://www.madrid.org/cs/Satellitecid=1354559872936&idSeccion=1354559807551&language=es&pagina_me=PortalLector%2FPage%2FPLEC_contenidoFinalNavegable#:~:text=Per%C3%ADodo%20hom%C3%A9rico%20(1100%2D%2070%20a.C.cl%C3%A9sico%20(500%2D%20338%20a) [02/10/2022].

⁶⁶⁴ Colangelo, C., “Barocco nell’arte: significato e caratteristiche” en *Studenti*, Mondadori Media S.p.A, Milán, 2022. Visto en: <https://www.studenti.it/barocco-arte-significato-caratteristiche.html> [02/10/2022].

⁶⁶⁵ Ídem.

⁶⁶⁶ Ídem.

⁶⁶⁷ Hernández, E., “José Julio o De la autenticidad” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 296-297.

⁶⁶⁸ Hernández, E., “Manejo de aventuras” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 476.

⁶⁶⁹ Ibidem., p. 476-477.

premio, reservado al que es verdaderamente contemplativo, al vigilante que sí se ha entregado a ver el mundo con sus propios ojos⁶⁷⁰”.

Respecto al hecho de que en algunas de sus obras se puede percibir un barroquismo reflejado en el orden de las ideas y orden de la sintaxis puede comprenderse, pues no le es ajeno el uso de recursos como la metáfora, los giros discursivos y la hipérbole (recursos usados distinguidamente por la tendencia culterana barroca), pero no son los únicos ni absolutos en su estilo literario. Determinar esto requiere, como ya reiteradamente se ha dicho, de una labor de análisis más detallada. También, respecto a que su estilo es “bien churrigueresco”, aunque dicho por Novaro sea en un sentido positivo, habrá que tomarlo con cuidado, pues el decir que algo es barroco suele aludir a “una forma sobre cargada de accesorios llamativos y suntuosos, a cualquier cosa excesiva⁶⁷¹”, lo cual, pues en un inicio así fue, e inclusive ahora, tiende a tener una acepción negativa⁶⁷², y esto puede resultar perjudicial para la obra hernandean, pues se corre el riesgo de no dejar claro en qué sentido es que se le relaciona como tal.

En cuanto al aparente “carácter “romántico” que pueden llegar a tomar sus anécdotas” al convertirlas en relatos literarios, es complicado intentar explicar en qué sentido se dice esto, puesto que muchas veces se toma y se dice esto ya como algo común, pero, en un sentido más estricto, esto tiene fuertes implicaciones y requiere, como en los otros casos, de precisarse mejor. Intentado comprender limitadamente el sentido que se le da o podría atribuírsele, quizá podría considerarse el hecho de que, como la Mística Española y el Barroco, el Romanticismo es un movimiento cultural que surge como reacción ante el pensamiento moderno, ante el imperio de la “razón”, del método y del conocimiento objetivo-comprobable; y, como se planteaba en los casos anteriores, la visión hernandean coincide en cierto modo con ellas, pues esa postura racional-objetiva deja fuera lo que no es comprobable científicamente, lo esencial. Sin embargo, y como también ya se veía, esa coincidencia no implica real semejanza o parecido. Hay que analizar con mayor detalle lo que se propone en cada visión.

⁶⁷⁰ Ibidem., p. 477.

⁶⁷¹ Colangelo, C., “Barocco nell’arte: significato e caratteristiche” en *Studenti*, Mondadori Media S.p.A, Milán, 2022. Visto en: <https://www.studenti.it/barocco-arte-significato-caratteristiche.html> [02/10/2022].

⁶⁷² Ídem.

El Romanticismo se encuentra en contraposición de los ideales y principios ilustrados dados a lo largo del siglo XVIII. Se imita a los clásicos en un sentido más filosófico (en las pasiones, en la moral y en la imaginación), pues se rechaza limitar la creación a aspectos secundarios como la forma, y se busca liberar el “genio interior” y el sentimiento, darle libertad al individuo. Para los románticos es vital el volver la mirada hacia el individuo y a la identidad particular de cada nación: en la tradición y la historia, en los orígenes; por ello es que se mira al Medievo, a la tradición popular-fantástica y caballeresca, al teatro calderoniano y a la religión, pues se comprende que en esto se puede encontrar lo que da y define la identidad particular, el genio colectivo que inspira la creación y desarrollo más genuino y propio. Su renovado interés por la religiosidad, el esoterismo y la espiritualidad tiene que ver con la necesidad de investigar al propio yo, la propia interioridad y los lados oscuros del alma, pues solo así se podrá saber cómo redimirle⁶⁷³.

[...] El verdadero entusiasmo procede del éxtasis y arrobamiento del alma, que desprendiéndose de las trabas del mundo real o prosaico, se eleva a las ideales regiones de la belleza poética, arrebatando, por decirlo así, del celestial modelo un rayo de luz divina, que no se presta a los cálculos exactos de la humana razón.⁶⁷⁴

Sin embargo, el poeta romántico entiende que el Absoluto y el Infinito son dos utópicas metas, pues no podrán ser alcanzadas, pues el poeta, como ser humano, es un ser finito. De ahí el origen de la gran y constante inquietud, casi angustia, interior, pues este se ve y se comprende siempre a la mitad, nunca plenamente satisfecho, ya que su meta es inalcanzable. En parte de ahí surge el sentimiento de fuerte melancolía y de lo lúgubre (aunque su expresión depende también de esta idea de retratar la naturaleza más profunda, en pasiones y sentimientos, y patética del hombre, del mundo). En fin, en este sentimiento

⁶⁷³ Corelli, S., “Il Romanticismo: caratteristiche ed esponenti letterari” en *Studenti*, Mondadori Media S.p.A., Milán, 2022. Visto en: <https://www.studenti.it/romanticismo-caratteristiche-esponenti.html> [02/10/2022].

⁶⁷⁴ Durán, A., *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del Teatro Antiguo Español* [...], Ortega y compañía, Madrid, 1828, p. 33. Visto en: <https://archive.org/details/discursosobreeli00duruoft/page/n5> [02/10/2022].

es donde se funda la idea de lo sublime⁶⁷⁵. Comprendido esto, no hay porque desechar la meta de

[...] retratar al hombre individual dominado con más o menos vehemencia de las pasiones, vicios o virtudes de que es capaz el ser humano; es en fin el de formar la historia del hombre interior considerado como individuo, en cuya conciencia íntima ha de penetrarse para juzgar del motivo y mérito de sus acciones, y cuya verdad histórica o ideal se desenvuelve haciéndole obrar en muchas o en todas las circunstancias de su vida.⁶⁷⁶

Entonces, puede decirse que el Romanticismo se caracteriza por tener un sentido melancólico y sentimental, un gran interés por la fantasía (lo cual se puede desplazar hacia lo terrible y lo fantástico); también, por rechazar el seguimiento y replicación de las unidades dramáticas clásicas y por consagrar las nociones provenientes de la parte más elevada del individuo, del Espíritu humano, pues su lugar de ser es el individuo en su libertad, en el despliegue pleno de su imaginación. El Romanticismo se verá definido por tener como principios la experimentación de las pasiones sin reservas, la definición de las acciones por las emociones y la espontaneidad de la imaginación como manifestación natural de la libertad. En muchas ocasiones, los elementos preferidos a retratar, pues la naturaleza no se puede contener, ya que es una unidad orgánica donde actúan causas no visibles y no controlables, y de ella proviene lo sublime, “serán pasajes naturales aterradores u oscuros (mares en tempestad, bosques profundos, colinas solitarias, la profunda noche), composiciones mágicas, simbólicas, con presagios de muerte que se difunden, y protagonistas que, pese a encontrarse melancólicos y atormentados, se mostraran vitales y deseosos de conocer aquel Absoluto que tanto les angustia⁶⁷⁷”.

Ahora bien, regresando al tema de la vinculación de Hernández con el Romanticismo, parece comprensible que se piense en esa relación al percatarse que en la obra hernandeanana hay un constante manejo y desarrollo de un “Yo” poético que, hablando

⁶⁷⁵ Corelli, S., “Il Romanticismo: caratteristiche ed esponenti letterari” en *Studenti*, Mondadori Media S.p.A., Milán, 2022. Visto en: https://www.youtube.com/watch?v=1yX_WLWqC0M&list=RDXYnrU2c1FRQ&index=19 [02/10/2022].

⁶⁷⁶ Durán, A., *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del Teatro Antiguo Español* [...], Ortega y compañía, Madrid, 1828, p. 76. Visto en: <https://archive.org/details/discursosobreeli00duruoft/page/n5> [02/10/2022].

⁶⁷⁷ Corelli, S., “Il Romanticismo: caratteristiche ed esponenti letterari” en *Studenti*, Mondadori Media S.p.A., Milán, 2022. Visto en: https://www.youtube.com/watch?v=1yX_WLWqC0M&list=RDXYnrU2c1FRQ&index=19 [02/10/2022].

desde sí, viendo a su interior y a su realidad compartida-externa, relata y expresa algo, pues, de algún modo, recuerda a esa constante romántica que es el subjetivismo (interés absoluto hacia un punto de vista individual), en la que la atención se concentra totalmente en el “Yo”, en la interioridad y la individualidad más íntima del poeta, y la cual deberá expresarse no a través de un razonamiento racional, sino mediante un abandono espontáneo al instinto y a la inspiración⁶⁷⁸. Sin embargo, cuando se lee su obra, ya sean sus poemas, ya sean sus cuentos, sus ensayos o cualquier tipo de texto, aunque sí hay un “Yo” constante, que introspecciona en sí y habla desde sí, no hay un imperio absoluto de ese yo como el todo y tampoco un predominio total del sentir sobre el pensar, aunque la focalización se desarrolle por medio de ese “Yo”, más bien parecerá que descubre que deberá haber un equilibrio entre ambas y, por ello, constantemente se entregará a un recurrente reflexionar y cavilar, más que a la expresión descriptiva de su “sentir”. Sirva para dar una idea más directa lo que el mismo Efrén Hernández dijo:

El arte por encima de la razón, sí, claro; pero paralelo a ella, concorde, en armonía con ella.

¿Qué es la intuición, cualquier especie de intuición, sino el fruto de la operación armoniosa y conjunta de todas nuestras facultades?⁶⁷⁹

También, aunque en ambas lecturas de la realidad hay una idea de algo que comprende todo (el Ser y el Absoluto), se comprende de manera distinta la relación con ello, pues, si bien en ambos casos el arte es un medio por el cual se expresa la esencia, el ser, del todo (eterno e infinito) y el “yo-artista-poeta” mirando en sí mismo puede contemplarlo y percibirlo, la idea de lo que eso implica y el sentimiento que genera difiere significativamente en ambos casos, pues, mientras que en el Romanticismo se ve el Absoluto como algo que, aunque está en la naturaleza y en el hombre, por ser parte de esta, es inalcanzable, lo cual, al comprenderlo, lleva a un consciente desasosiego melancólico; en la propuesta hernandeana se propone que ese todo, aunque externo y absoluto, se encuentra dentro de cada hombre y que, hay cierta tendencia a él⁶⁸⁰, por la sed, la atracción y la necesidad que se tiene en la naturaleza misma del hombre de él, es posible encontrarlo en lo

⁶⁷⁸ Ídem.

⁶⁷⁹ Hernández, E., “Evocación de Horacio” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 368.

⁶⁸⁰ Hernández, E., “Astillas” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 455.

interior profundo de nuestra conciencia, por el sentir y el razonar que en el pensar-reflexionar se logra, en la iluminación que nos muestra la realidad, aunque fugitiva e inaprensible para nosotros en nosotros, pero que puede aparecer afuera de nosotros, encarnándose y edificarse en la obra poética⁶⁸¹. Aunque en algunos fragmentos citados párrafos atrás esto se puede notar, dese la voz a uno de sus poemas que, en un fragmento, reza:

Evadido al vahído,
allá voy, hacia el vértigo,
donde expiran los prófugos anillos
de la conciencia efímera, cercados
por la inconciencia eterna.

Y dentro de la honda caja, de la esencia
indivisible, ingénita se esconde,
disuelta o repartida,
débil, amenazada y sin sosiego,
huyendo a no escaparse,
se refugia en sí misma, y concentrándose,
se va empequeñeciendo, hasta perderse.⁶⁸²

Un elemento que se encontrará con frecuencia será la expresión de cierta tristeza y desamparo por reconocer cierta soledad, cierta incapacidad de ver más allá, de no lograr ser en plenitud o de la nostalgia que envuelve el ver hacia la realidad interior, pero no alcanza a adquirir el tono de melancolía total que tiende y va a la muerte por el amor. En cierta medida, también, tal relación tenga que ver con el hecho de que, así como el Romanticismo vuelve la mirada a los personajes periféricos, la realidad representada por Hernández es

⁶⁸¹ Hernández, E., “Roberto Araujo Guzmán” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 409.

⁶⁸² Hernández, E., “Una espina de muerte” en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández*, FCE, México, p. 51.

propia de personajes periféricos que tienen mucho de él, pues su sinceridad creadora, como él admite, surge de lo que le nace del alma⁶⁸³, con el tono de la vida⁶⁸⁴, lo que ha sido y es en su experimentar de esta y de él mismo, de lo que no puede mentir, pues “todo bien nuestro es siempre algo igual en nosotros”⁶⁸⁵, ya que el verdadero conocer de lo esencial solo es accesible a quien es capaz de olvidarse de sí mismo y transformarse⁶⁸⁶, pues la originalidad es algo que se alcanza realmente solo por aquel que ha abierto mucho los ojos para verse y ver el mundo, especialmente en la infancia⁶⁸⁷, y le ha sido imperativo vaciar en la imagen suya, su obra-manifestación artística, su entraña verdadera⁶⁸⁸ y la cual se manifiesta en representaciones que lo evocan y se le parecen.

Otros elementos por los cuales puede llegar a atribuirse tal relación, es la figura de la noche y el crepúsculo, así como la de la figura de la amada, y la muerte. Pero, también, precisaríamos de ver en qué sentido las usa, si es que las resignifica, por lo que en este momento es oportuno decir que esto requeriría de un tratamiento más detallado y concentrado que aquí no es posible realizar, si se menciona es únicamente con la intención de mostrar la magnitud y complejidad de la obra hernandean y del vincularla, sin poner mucho cuidado, con diferentes propuestas. En lo que respecta a la novela que se analizará en este trabajo, se puede anotar, de ante mano, que hay en algún punto de ella una referencia intertextual con un autor del romanticismo tardío español, pero es en un sentido de resignificación, lo cual tendrá gran importancia. Quizá, en este punto, pueda ayudarnos a desmarcarlo lo que él mismo dice, al reflexionar sobre el hecho de que el arte no puede darse contra la razón y en oposición a ella, sobre la postura romántica (aunque no esté hablando únicamente de ella, pues también se referirá después a los contemporáneos). Lo cual se encuentra enunciado así:

⁶⁸³ Hernández, E., “Rubén Salazar Mallén” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 303.

⁶⁸⁴ Hernández, E., “En defensa del verso” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 341.

⁶⁸⁵ Hernández, E., “Manejo de aventuras” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 472.

⁶⁸⁶ Ibidem., p. 473.

⁶⁸⁷ Ibidem., p. 468.

⁶⁸⁸ Hernández, E., “Astillas” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 454.

Y el que para juzgar no se atiene sino a su propia pasión, ése es romántico, y su valor puede ser enorme; pero su obra es desbordada siempre y, con frecuencia, dispareja.⁶⁸⁹

Para ser un gran poeta se requiere no tan solo grandes alas de pasión, de inteligencia; también son necesarias grandes alas de voluntad.⁶⁹⁰

Antes de continuar, pues puede crearse confusión, es pertinente aclarar que esto último no implica precisamente una superposición de la técnica sobre cualquier otro aspecto literario, pues eso también es nocivo para la creación y la expresión artística. Por ello es que Hernández recuerda “que sí cabe, pues, el estudio de la técnica, siempre y cuando se utilice a esta como un medio, y no se le eleve a la categoría de finalidad, cayendo así en el frío academismo, o absorción de toda la personalidad por el oficio⁶⁹¹. Ambos aspectos deberán desarrollarse a la par, para hacer que lo que haya de expresar el escritor sea de la forma más clara, más propia y sincera⁶⁹², pues, para Efrén Hernández, lo más valioso, lo que profundamente ama, es la sinceridad, lo que nace del alma y lo conduce a prodigarse⁶⁹³, y que puede “conducirnos hacia la identidad y el centro y alma de nosotros mismos”⁶⁹⁴. El problema que verdaderamente se debe plantear es hacer de la obra algo vivo, “hablando con el tono de la vida, conteniendo el secreto de la vida”⁶⁹⁵, pues, como se mencionaba en otro momento, la poesía es la realidad misma, aquello que existe, es y hay en todos los hombres, en todas las cosas.

Siguiendo el hilo de esto último dicho, puede ahora aludirse a la identificación de la obra hernandeana, específicamente *La paloma, el sótano y la torre*, como una cuya naturaleza corresponde a la de los cánones de la narrativa realista y nacionalista. De manera general, se ha considerado al realismo como una “tendencia a representar los aspectos de la

⁶⁸⁹ Hernández, E., “Evocación de Horacio” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 368.

⁶⁹⁰ Ibidem, p. 369.

⁶⁹¹ Hernández, E., “Manejo de aventuras” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 478.

⁶⁹² Hernández, E., “Sobre lo humano en la poesía” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 285.

⁶⁹³ Hernández, E., “Rubén Salazar Mallén” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 303.

⁶⁹⁴ Hernández, E., “José López Bermúdez” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 308.

⁶⁹⁵ Hernández, E., “En defensa del verso” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 341.

realidad, aún en lo más cotidiano, de manera fiel⁶⁹⁶”, razón por la cual se puede llegar a hablar de realismo no solo al referirse al movimiento literario del s. XIX, sino también en ciertas manifestaciones culturales y literarias de la antigüedad clásica, del Medievo y hasta en el siglo XVIII en la comedia y la sátira (Aristófanes, Bocaccio, Rebelais)⁶⁹⁷. Entonces, si se considera que para Efrén Hernández la poesía es y alude a la realidad misma, y la labor del artista, del poeta, es crear obras que encarnen, figurativamente hablando, y contengan la realidad, la esencia profunda de la vida, puede afirmarse que es un autor realista (no solamente en cuanto a la narrativa). Pero, como probablemente se objete, no es en este sentido que se dice, sino en el sentido de que en dicha novela hay una fuerte y constante alusión a acontecimientos y hechos cuya referencialidad es comprobable y verificable respecto a una realidad histórica constatable, así como una representación construida por medio de una técnica literaria que se sirve del uso de relatos de acontecimientos y de relatos de palabras en un modo restituido (lo cual acentúa lo mimético), y lo cual da al relato apariencia de objetividad⁶⁹⁸. Bajo argumentación, ambos puntos son válidos, y, hasta podría decirse, se conllevan mutuamente, ninguno invalida al otro, sino que lo confirma. Más bien, el conflicto se presenta cuando se recuerda que en buena parte del desarrollo de la novela se presentan nudos completos donde lo “objetivo” y lo “real” se torna en “extraordinario”, “diferente” y, de acuerdo a algunos, “fantástico” y hasta “surreal”. Ante esto, antes de afirmar que sí, que no tiene mucho de realista o que es un híbrido fuera de la lógica, podría ser pertinente recurrir a la lógica propia del pensamiento hernandeano, que ya más o menos se ha podido apreciar, en la que la realidad experimentada por el hombre se compone del plano de “la realidad accidental del mundo externo⁶⁹⁹” y dos planos del mundo interno del hombre: el plano de la objetividad-subjetiva y de la subjetividad-objetiva⁷⁰⁰, y ni uno ni el otro es sin el otro, los tres son y se influyen simultánea y mutuamente. Por eso es que, como lo explica Catito-narrador, “Fulán veía y vivía lo que soñaba y era enteramente suyo,

⁶⁹⁶ Treccani, “Realismo” en *Enciclopedia on line*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A. Traducción libre realizada por Susi Carolina Yebra Parra. Visto en: <https://www.treccani.it/enciclopedia/realismo/> [02/10/2022].

⁶⁹⁷ Ídem.

⁶⁹⁸ Ídem.

⁶⁹⁹ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela* / Efrén Hernández, FCE, México, p. 382.

⁷⁰⁰ Ibidem., p. 370.

sin olvidar lo que le rodeaba y puede ser de todos, y era también solo suyo⁷⁰¹”, y, “aunque no se concibe el estado de la fiel lucidez práctica dentro del estado de éxtasis, la realidad ofrece ejemplos en los que ya no solo dentro del relativo arrobamiento del soñar, sino en aun dentro de la más profunda enajenación que es el dormir, el sujeto se guía en sus mociones con tal pericia, que no es capaz de tanto mientras está despierto⁷⁰²”, entonces, el soñar contiene en sí una importante capacidad de ser consciente y de actuar, pues si en el sonambulismo se es capaz de actuar, aunque no conscientemente, ¿por qué en el soñar no podrían ocurrir cosas importantes para el entendimiento y, como en el caso de Fulán, vivir lo que se sueña a la par del vivir en la realidad exterior? Con ello, se torna más comprensible el particular final de la novela, el sentido descriptivo y alegórico de toda ella. Si bien no se puede decir que el suyo es un realismo en el sentido estricto de lo propuesto en el siglo XIX, sí puede considerársele realista, por todo lo expuesto con anterioridad, pues representa la realidad aludida de manera fiel e, inclusive, se puede intuir cierta crítica, en el juicio que emite, a la sociedad que en ella retrata.

Ahora bien, la aceptación de la presencia e influencia de lo subjetivo y de lo onírico en la realidad en su propuesta literaria ¿justifica relacionarlo con el surrealismo? Podría decirse que no, puesto que la propuesta surrealista, nacida de un gesto de rechazo, ruptura y anulación de los principios y métodos formales de la tradición literaria seguida hasta ese momento (inicios del s. XX), y fundada en una búsqueda por trazar una nueva vía donde la dignidad y la más completa libertad espiritual sea su estandarte, tiene como principal visión el imperio del inconsciente como fuente de fuerzas potentísimas, extrañas al control de los sentidos, de la voluntad y de la razón, que le permitan al poeta, al artista, crear verdaderamente obras auténticas, libres y desaprisionadas⁷⁰³. Lo cual no es del mismo modo en el pensamiento hernandeano, pues, como ya se ha mencionado, Hernández concibe una visión de la vida en la que la realidad depende no solo de lo interior, de la realidad subjetiva, sino del equilibrio de esta con la realidad exterior-objetiva y, aunque no

⁷⁰¹ Ibidem., p. 382-383.

⁷⁰² Ibidem., p. 383.

⁷⁰³ Cappellini, S., “Surrealismo nell’arte: significato, opere e artisti” en *Studenti*, Mondadori Media S.p.A., Milán, 2022. Traducción libre realizada por Susi Carolina Yebra Parra. Visto en: <https://www.studenti.it/surrealismo-significato-opere-artisti.html> [02/10/2022].

cerradamente, existe en ella una valoración de la técnica y los principios formales que responden a los valores constantes de la realidad.

También, aunque para Hernández el sueño representa una parte esencial de la existencia humana, no le atribuye al automatismo psíquico la explicación, con la escritura u otro método, del verdadero funcionamiento de la mente, del dictado del pensamiento sin la intervención de cualquier control ejercitado de la razón y de cualquier preocupación estética y moral, ni niega total y categóricamente los nexos de tiempo y causa con el fin de aceptar cada aspecto de lo irracional, del juego de la magia y del absurdo, para así poder afirmar la totalidad del Ser, ni entiende el libre fluir del pensamiento a un libre fluir de las palabras y de las imágenes que se asocian y se ligan entre ellas en modo aparentemente incongruente considerando que operan según lógicas que pertenecen solo a las fuerzas internas del espíritu⁷⁰⁴.

Cuando Efrén Hernández reflexiona sobre las tendencias todavía actuales para 1948, dice que

Un pintor puede pensar en la cosa que quiera, y pintarla tal y como él quiera, con lo que quiera y en el ambiente que quiera; pero solo valdrá en la medida en que determine relaciones, establezca armonía, instituya equilibrios.⁷⁰⁵

Esto desencadena, después de otras reflexiones, en la consideración de que es claro lo que pasará cuando, por ejemplo, “se trate de representar un sueño de dormido”, pues

[...] ya se sabe que soñando no es posible pintar para el espectador de cuando las horas de vigilia, y que de los sueños es ley que uno se olvide de la mayor parte al despertar, y que, por tanto, resulta de todo punto excusable que sobre cosas soñadas no puede hacerse mucho.⁷⁰⁶

El significado y la importancia que la noche, el dormir y el inconsciente tienen para Hernández se explica mejor en lo plasmado en un fragmento de “Un reportazgo ejemplar”, publicado en 1940, donde reflexiona en que

⁷⁰⁴ Ídem.

⁷⁰⁵ Hernández, E., “José Julio o De la autenticidad” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 297.

⁷⁰⁶ Ibidem., p. 298.

El día nos reclama. Tiene el día un carácter activo; la luz, el ruido, se adueñan de nosotros y, durante el día, la actitud del espíritu es receptiva.

La noche, en cambio, con su pasividad —silencio, sombra— ofrece al espíritu su oportunidad.

Por la noche el espíritu se mueve, trabaja, se hace manifiesto; si ya no es que, amortecido, vacío, irresponsable, duerme.

Todo inmenso dolor, toda grande alegría, todo profundo espanto, toda revelación de fondo, tiene lugar de noche, o en un día vencido, en un día cuyos movimientos fueron sobrepasados por los del espíritu.

Por la noche no hay nada que vencer. Silencio, sombra. Los objetos reales —cosas—, silenciosos o apagados, aíslanse, y queda interrumpida toda conexión entre el mundo exterior y la conciencia.

Esto es el dormir.

Más los objetos psíquicos, en el alma turbada que no logra aquietarse, suelen tomar el campo, entrar en las recámaras de la conciencia y turbar su reposo.

Es que hay abajo, en el subsuelo psíquico, algún objeto extraño, inconciliable que no puede ser reconocido ni se logra expulsar.⁷⁰⁷

Ahora bien, respecto a la vinculación de la obra hernandean con un sentido nacionalista es preciso decir que existe en Efrén Hernández una personal visión de tal sentido, la cual responde a una visión de las cosas en la que se entiende que cada persona, pueblo y cultura tienen una realidad particular que influye en el modo en que es y se desarrolla su esencia, aunque esta comparta lo elemental de la esencia común a todos y al todo, y en su proceso de ser en libertad, autenticidad y plenitud. Poseedor de una conciencia despierta, crítica y franca es que habla, se preocupa y procura atender, a su manera y con sus medios, algunas problemáticas propias de su realidad y de su tiempo, intentando, por medio del discurso, identificar, definir y mostrar lo que, en su entender, es y comprende, aunque su parecer resulte demasiado directo o distinto a la idea de cómo se manifiesta dicho sentido de identidad. Para no dejarlo en el mero decir o parecer de quien aquí redacta, concedamos el espacio a su propia voz que dice:

⁷⁰⁷ Hernández, E., “Un reportazgo ejemplar” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 326.

Los cambios paulatinos, que entran poco a poco, frecuentemente suelen no ser advertidos sino hasta cuando ya han penetrado muy dentro.

Tal vez por esta causa es por lo que algunos viven con los ojos puestos en el pretérito, pensando que a esa altura aproximada del nivel cultural de principios de siglo continuamos viviendo. [...] el país ha dejado muy atrás, en casi todos los órdenes, las incipientes alturas que se nos enseñaban como máximas durante la época en que se desarrollara nuestra infancia.

Yo, por mi parte, no puedo dejar de recordar cómo cuando vine de la provincia a esta capital, dentro del campo de la universidad, hubiera parecido una cosa del otro mundo el hecho de que algunos de los textos estuvieran en español y ostentaran en la portada el nombre de un autor especialmente mexicano.

[...]

Ahora, en cambio, si nos viniera la humorada de asomarnos a las listas de los libros que los estudiantes estudian, no podría sino ser un gesto de sorpresa cómo nos enteraríamos de que aquellos extranjeros nombres ya casi todos han sido sustituidos no solo por otros en nuestra propia lengua, sino que muchos están firmados por personas a quienes conocemos y encontramos cada día, [...], ya no somos puramente los discípulos; ahora ya, en alguna medida, vamos convirtiéndonos en maestros y en autores

No cabe duda, México crece, madura, se sitúa poco a poco y pierde timidez y se atreve a mirar por sí mismo y a alternar con las demás naciones.⁷⁰⁸

Como queda manifiesto en las últimas líneas, para Efrén Hernández, verse en lo propio y en lo común es parte de una misma cosa. La realidad que le preocupa y le atañe es la de un hombre que vive y se desarrolla en la realidad, la cual se inscribe no solo en lo local, lo nacional o lo mundial, sino en el conjunto de todos estos ámbitos, en un tiempo, en un presente específico. Por eso es que reflexiona y no duda en declarar:

Y sí, muy cierto, la época en que nos ha tocado estar es la más avanzada; pero yo digo, ¿la vivimos de hecho?, ¿poseemos en verdad una verdadera conciencia del presente?, ¿comprendemos nuestro destino?, ¿nos damos cuenta de lo que es la vida?, ¿tenemos una noción clara de la aplicación que debemos dar a la fuerza y a la luz acumulada que hemos recibido?, ¿la actitud que asumimos es contraria o es favorable a la bandera de la vida?

⁷⁰⁸ Hernández, E., “Virtudes que no se oponen” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 372.

Veámoslo sin miedo. El miedo a la verdad es la causa de todos los errores, de todos los tropiezos y de todos los sufrimientos.⁷⁰⁹

Esta franca actitud ante la vida, este comprender que es necesario ver y hablar directamente de la verdad, de la realidad experimentada y de sus condiciones, parece replicarse en la actitud del narrador de *La paloma, el sótano y la torre* que, con suma determinación, explica que quiere, “por razón de la sinceridad —*sine qua nula artis* —”⁷¹⁰, bajar a tierra y restituir la historia de aquel memento, por el cual puede recordar que es polvo, negación y vileza, acaecido en “los convulsos días de la Revolución”⁷¹¹. Esto último, como ya ha estado ocurriendo, conduce, de nueva cuenta, a pensar en las relaciones que se han hecho de la obra hernandea con otras manifestaciones literarias, lo cual invita a considerar, aunque brevemente, lo dicho sobre que la novela podría pensarse como una novela de la revolución.

Si se piensa en el hecho de que dicha corriente es una variante de las novelas realistas del s. XIX, que esta se caracteriza por tener, en cierto modo, un carácter memorialístico, por contar como motivo novelesco central la Revolución (inspirándose y situándose la historia en acciones militares y populares y en los cambios políticos y sociales que estos trajeron consigo) y por ofrecer una representación sobria y realista de acontecimientos sumamente dramáticos y cuadros de gran colorido y tipismo⁷¹², podría, de manera general, decirse que sí, pues: uno, ya se vio que, aunque de una manera poco convencional, Hernández es un autor que habla de manera fiel de la realidad; dos, el relato narrativo tiene, no solo por desarrollar una forma discursiva común a toda memoria (un “yo” que habla desde un presente situado a cierta distancia del pasado y recuerda lo vivido), un carácter memorialístico sustentado en las mismas referencias comprobables que el narrador da; tres, en la novela sí está el motivo de la Revolución como algo importante sin el cual la historia no podría ser; y, cuatro, en el relato se presentan realistamente

⁷⁰⁹ Hernández, E., “El mundo en tinieblas” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 321.

⁷¹⁰ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández*, FCE, México, p. 296.

⁷¹¹ Ídem.

⁷¹² Fernández, J., “Novela de la Revolución Mexicana” en *Historia de la literatura hispanoamericana*, Hispanoteca. Visto en: <http://www.hispanoteca.eu/Literatura%20LA/Novela%20de%20la%20Revoluci%C3%B3n%20Mexicana.htm> [15/04/ 2022].

acontecimientos sumamente dramáticos de algunos hechos ocurridos tras el “Saqueo de Orozco” (el fusilamiento de Pérez Castro) y un constante retratar vívida y detalladamente la las costumbres, los ambientes y las vidas y personas de la vida común de Catito (protagonista). Sin embargo, en una postura más meticulosa, habría que considerar si se continuaría determinando que sí, al tener presente el hecho de que, aunque relevante y necesario, el motivo de la Revolución no es el motivo central de la historia (y eso el narrado mismo lo hace patente cuando menciona: “Pero hay que meter reversa. El interés de aquellas escenas [lo que paso después del saqueo]⁷¹³ que a mí me impresionaron con particular viveza, me han hecho salirme del huacal, y me han llevado a hablar de ellas más de lo que es debido y fuera justo para la cabal inteligencia de esta historia”); y al cuestionarse si existe en ella una crítica a la Revolución como unidad total de la obra, pues esto es una característica sumamente relevante dentro de esta variante literaria, y, de entrada, en este discurso no parece que sea el fin al cual se llegará, se evidenciará y se develará, como se apreciaba en el capítulo anterior al poner como ejemplo el caso de *Al filo del agua*, a la conclusión del relato.

Inclusive, la duda podría cobrar un poco más de fuerza si se atiende al común cariz de los personajes de este tipo de novela, pues los protagonistas suelen presentarse con la figura del “caudillo” o con la figura del “pueblo (como entidad)” y, los personajes en general, en figuras como el político, el “pelao”, el cabecilla, el bandolero y el oportunista⁷¹⁴; y, en el caso de la novela de Hernández, si bien se mencionan algunas figuras revolucionarias y se refiere a lo que paso con la gente de la población (refiriéndose a algunas personas), estos no son los protagonistas del relato. El protagonista y los otros dos personajes principales (Juana Andrea y Fulán) si bien son y, a las claras, forman parte de esa realidad común y habitual del mundo referido por el narrador, se desmarcan en cierta medida de los demás integrantes de esta, no son el común personaje de una novela de la revolución (ni de cualquier otra novela realista); los demás personajes son parte, también, de esa realidad habitual y común de ese contexto, pero lo que se muestra de ellos es la

⁷¹³ Lo marcado entre corchetes es una nota aclaratoria hecha por la realizadora del trabajo de investigación, no es parte de la cita original.

⁷¹⁴ Fernández, J., “Novela de la Revolución Mexicana” en *Historia de la literatura hispanoamericana*, Hispanoteca. Visto en: <http://www.hispanoteca.eu/Literatura%20LA/Novela%20de%20la%20Revoluci%C3%B3n%20Mexicana.htm> [15/04/ 2022].

representación de su vida cotidiana y frecuente (aunque esta esté alterada por la Revolución). La novela resulta una representación de la vida interior (en lo que respecta al individuo, en lo que respecta a la nuclearidad familiar-social).

En este momento no se precisa de una afirmación o negación categórica de si es que este discurso podrá o no tomarse como uno del tipo, quede una importante posibilidad de que sí, pero esto requeriría de poder vislumbrar cuál es el juicio que el discurso emite, pues es evidente que habla de una realidad específica y de un aspecto fundamental de esta en la que, por los datos dados, algo tiene que ver la mención de tal momento histórico (no como mera coincidencia o como elemento literario contextual que de verosimilitud a la historia).

Para concluir con esta observación sobre las relaciones que se hacen de la obra hernandeano con otras propuestas, tendencias y lectura literarias, pasemos a lo dicho sobre que a algunos les parece que se inclina más en lo apolíneo que a lo dionisiaco, y viceversa. Quizá, de acuerdo a lo que hasta el momento ya se ha mostrado de su pensamiento y en lo que se logra intuir de lo dicho sobre lo que se presenta en *La paloma, el sótano y la torre*, a lo que apelaría y atendería, si se quisiera seguir la antítesis introducida por Nietzsche a la filosofía, sería al equilibrio entre los dos impulsos esenciales de los que nació la tragedia ática: al orden y armonía de las formas dada por el espíritu apolíneo, así como a la exaltación entusiasta libre de forma⁷¹⁵; pues, en cierto modo, las figuras de Fulán y Catito representan esa dualidad en la alegoría que es la novela misma, y su final la conclusión de la necesidad de la armonía entre ambos impulsos.

En la parte final del prólogo a *Bosquejos*, Franco Bagnouls menciona de manera más puntual el hecho de que en el pensamiento hernandeano se encuentra manifiestamente la influencia de la filosofía plotiniana, para ello recuerda que para Plotino la vida perfecta, verdadera y real es la que corona la inteligencia, en la que el hombre posee, además de la vida sensitiva, el poder de la inteligencia⁷¹⁶, lo cual encuentra correspondencia con lo dicho por Hernández, pues, como dice Franco Bagnouls al identificarlo como principio base de su

⁷¹⁵ Treccani, “Apolíneo/dionisiaco” en *Dizionario di filosofia*, Treccani, 2009. Traducción libre realizada por Susi Carolina Yebra Parra. Visto en: [https://www.treccani.it/enciclopedia/apollineo-dionisiaco_%28Dizionario-di-filosofia%29/#~:text=apollineo%2Fdionisiaco%20Antitesi%20terminologica%20introdotta,Lo%20spirito%20a,](https://www.treccani.it/enciclopedia/apollineo-dionisiaco_%28Dizionario-di-filosofia%29/#%3A~:text=apollineo%2Fdionisiaco%20Antitesi%20terminologica%20introdotta,Lo%20spirito%20a,) [02/10/2022].

⁷¹⁶ Franco Bagnouls, M., “Prólogo a *Bosquejos*” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 546.

poética, “la facultad en que más se complace y en que más se reconoce el hombre, es en la inteligencia. Inteligencia significa ensamble, coincidencia, similitud es, en efecto, la facultad de coincidir con lo que existe (la realidad)”⁷¹⁷. También, remarca que Hernández “gusta de una literatura que crea personajes agobiados por su pobreza e inseguridad, seres que buscan la colectividad como refugio, despersonalizándose y huyendo hasta disolverse en el contenido social”⁷¹⁸, lo cual, pues es el argumento para a continuación vincularlo con el grupo Hiperión, abre paso a afirmar que Efrén Hernández prefiere una literatura concebida en términos de realidad histórica, la construcción de un México y un mexicano cuya característica principal sería la conciencia de su razón histórica, de su paisaje, y de él mismo visto como parte integral de ese paisaje, y que el México que él se construye es un México que vive en soliloquio —autocomplaciente y revelador— de reflexiones íntimas, dolorosas pero necesarias en ese proceso constante de búsqueda de identidad⁷¹⁹.

Sin duda es sumamente interesante el considerar que lo principal en su construcción literaria es un México y un mexicano cuya característica más relevante es la conciencia de la razón histórica; sin embargo, es indispensable analizar cómo es que esto se da (si es que en efecto se da) y cómo esto influye en la forma en que crea literariamente: si es verdad que crea personajes agobiados por su pobreza e inseguridad, y que estos buscan la colectividad como refugio y se despersonalizan y huyen hasta disolverse en el contenido social; también, si es verdad que el México construido por Hernández es uno que vive en soliloquio, autocomplaciente y revelador.

El penúltimo texto que se encuentra en el ‘Dossier crítico’ es el prólogo realizado por Ana García Bergua para *“Tachas” y otros cuentos* (obra editada en 2002). García Bergua comienza hablando un poco de cómo a principios de 1958, cuando murió Efrén Hernández, salieron en la prensa varios artículos que lamentaban la muerte del escritor y “llamaban la atención sobre su personalidad, tan excéntrica y volátil, al parecer como su obra”⁷²⁰. Entre las remembranzas que retoma la prologuista, pues hace mención de lo dicho por Novo, Salazar Mallén, Novaro, Cortés Tamayo y Elena Poniatowska, resalta el hecho

⁷¹⁷ Ibidem., p. 547.

⁷¹⁸ Ibidem., p. 551.

⁷¹⁹ Ibidem., p. 552.

⁷²⁰ García Bergua, A., “Prólogo a “Tachas” y otros cuentos” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 554.

de que “es muy conmovedor ver como los obituarios dedicados al escritor desmenuzaban su figura y sus dedicaciones tan curiosas como si se pudiese dudar que hubiese existido un hombre así⁷²¹”

[...] sumamente delgado, pequeño, vestido de invariable color café, con corbatas que él mismo se llegó a tejer y que llevaba desanudadas; tenía una afición por usar diferentes tipos de sombreros que incluso llegó a adornar de plumas como tirolés, y cuidaba con esmero un bigotillo de alas delgadas. Llegó a tener una librería y en la misma época le dio por fabricar aretes de plástico para sobrevivir; luego hizo lámparas con pedacitos de vidrio de colores. Y la manera tan delicada como tejía el amarre para sus lentes. Y aquella timidez cargada de malicia que lo caracterizaba y que tan bien se expresa en aquella frase dicha a Elena Poniatowska: “Aquí le tengo mis libros, Elenita, pero no se vaya a molestar en leerlos.”⁷²²

Hasta este punto, aunque de manera menos reiterativa que en algunos de los textos vistos anteriormente, se hace presente una vez más el constante considerar lo particular y distinto de la persona de Efrén Hernández como rasgo definitorio al momento de hablar del autor y su obra, aunque, como bien dice la autora del prólogo, esto tiene que ver con que realmente generaba un gran asombro por ser diferente, fuera de todo lo acostumbrado; también, el uso de sustantivos como “timidez” y “malicia” (utiliza una cita de lo dicho por Rosario Castellano para concretar la idea) al momento de describir su modo de ser, términos que, aunque se puede llegar a entender que no se usan con un sentido peyorativo, cargan la descripción de su persona y obra de cierto sentido negativo, malintencionado y no claro.

No obstante esta situación, que como ya se veía podía tornarse poco favorable y arbitraria, es muy valioso el hecho de que, cuando empieza a mencionar sintéticamente los cuentos reunidos en la obra, García Bergua mencione que “Tachas” podría ser un cuento autobiográfico (pues el personaje principal era también un estudiante de jurisprudencia como lo había sido él)⁷²³ y el protagonista un alter ego de Hernández, pues esto, si se recuerda lo que se mencionaba sobre que para Efrén Hernández era de suma importancia que lo creado atendiera a la realidad y a lo más genuinamente propio de cada escritor, atiende a su percepción original de la literatura, de la vida; por esto mismo es que en

⁷²¹ Ibidem., p. 555.

⁷²² Ídem.

⁷²³ Ibidem., p. 556.

muchos de sus protagonistas y personajes, podría decirse, se encuentra replicado, de algún u otro modo, un alter ego de Hernández poseído por ciertas ideas poéticas sobre el mundo y una mirada fija puesta en ellas⁷²⁴. Aunque en un sentido más sencillo, pues tiene que ver solamente con actividades y características físicas y materiales, este dato mencionado sobre que Hernández llegó a trabajar en la elaboración de aretes de plástico y lámparas de vidrios de colores hace recordar a Fulán (personaje de *La paloma, el sótano y la torre*), en aquel nudo en el que muestra a Catito unas lámparas de colores que él mismo realiza, y confirma la influencia autobiográfica en la novela.

Además de esto, Ana García Bergua reflexiona y acepta que los cuentos de este autor causan un desconcierto parejo al que suscitaría su figura entre sus contemporáneos, pues sus historias son cavilaciones del narrador, a quien el lector sigue pacientemente por trechos de lo más agridulces, que requerirán de perseverancia y de gusto por acompañar a un guía tan excéntrico en sus veredas para poder, seguramente, permitirle al narrador depositar al lector en una conclusión sin ningún daño, en un punto en que este se dará cuenta, entonces, de las cavilaciones por las que creyó perderse le han contado una historia, muchas veces una historia terrible⁷²⁵. García Bergua propone que:

En los cuentos de Efrén Hernández la trama concreta del cuento puede quedar oculta muchas veces, dicha al pasar como si el narrador nos quisiera hacer ver que aquello que nos intriga es lo de menos: que hay muchísimas cosas más importantes que igual determinan lo ocurrido a su manera, y en las que debemos pensar. Es esta una operación de la que el narrador echa mano muchas veces con inocencia y malicia —ambas a veces también falsas— [...].⁷²⁶

Para la autora de este prólogo, retomando lo dicho por Christopher Domínguez Michael, la obra más acabada del escritor leonés podría ser *Cerrazón sobre Nicomaco* y en ella puede percibirse a Kafka en la forma en que la angustia y el absurdo deforman de un modo cómico y a la vez perverso el mundo que habita Nicomaco, a quien su mujer traiciona con un canguro, casi como una evocación imposible de *El maestro y Margarita*⁷²⁷. También, poniendo como ejemplo “El señor de palo”, afirma que los cuentos de Hernández

⁷²⁴ Ibidem., p. 558.

⁷²⁵ Ibidem., p. 555.

⁷²⁶ Ibidem., p. 557.

⁷²⁷ Ibidem., p. 558-559.

se valen de los objetos y las apariencias para expresar las realidades del alma, que en el subeybaja de hechos y cavilaciones que conforman su obra no son sino un juego de máscaras en el que la pureza oculta a la malicia, y viceversa, como el bien al mal, en el que el amor es celestial y a la vez terrible. Concluye al exponer la consideración de que pareciera que Hernández dijera que si alternamos el peso de las cosas, si bajamos de las escaleras más delante de donde terminan, encontraremos otras verdades y otra narrativa, pues: “Como en Kafka, el espejo del mundo no es el que se ve, sino el que nuestra humanidad, espantosa y entrañable, proyecta”⁷²⁸.

Si bien lo dicho en los dos últimos párrafos resulta muy esclarecedor y puede contribuir en gran manera en el leer y comprender más profundamente y acercarse más libremente a la obra hernandean, resulta importante, pues lo propuesto por García Bergua resulta interesante a considerar, a riesgo de que resulte reiterativo el asunto, aclarar o comentar tres aspectos: primero, hay que tener cuidado con la interpretación que se le dé a este hablar de inocencia y malicia en su obra, pues, al ser términos con significados de naturaleza opuesta y a los que se les suele polarizar totalmente, teniendo un peso más fuerte el de malicia y, en su vinculación entre uno y otro ocultándose uno en el otro, una carga grande de “cosa/persona falsa y digna de desconfianza”; dos, el vincular la obra con uno u otro autor o novela no puede ser algo tomado a la ligera, es preciso detallar, aunque sea un poco, el sentido en el que se identifica o se da tal relación (esto considerando que el texto fue realizado como un prólogo a una compilación de sus cuentos, a una obra destinada a ser leída por todos aquellos que lleguen y deseen participar de la obra), así como la adjetivación de los sentidos que, bajo interpretación, dan los efectos literario en las obras (como cuando se le describe como “perverso”), siendo que de entrada no se puede constatar que sea ni del modo ni en la dimensión que tal adjetivación conlleva; y tres, que si bien es verdad que Hernández, en el proyectar la realidad, retratará aspectos humanos de todo tipo (desde lo más ideal hasta lo más pueril y pasional), esto no significa que proponga que, por ser lo que se proyecta nuestra humanidad, esta sea total y absolutamente espantosa, aunque sí sea innegable y entrañablemente nuestra (esto, por poner un ejemplo más puntual, se podrá percibir mejor cuando se realice el análisis narratológico).

⁷²⁸ Ibidem., p. 559.

Dicho todo esto, es posible continuar con el último texto del ‘Dossier crítico’, un pequeño texto escrito por José de la Colina, tomado de *Personero (del siglo XX mexicano)*, obra publicada en 2005, el cual comienza diciendo:

¿Quién era aquel hombrecito enteco y anteojado, de bigotito gris, tocado con un inhabitual sombrero de lana gris y con plumita amarilla en la cinta negra, trajeado modesta y correctamente en gris oscuro como un burócrata, que en una media tarde de tal vez el año 1954 y por la avenida Juárez de la Ciudad de México [...] paseaba al lado de Emilio Uranga, el filósofo de los Hiperiones? [...] Emilio me presentó a su acompañante como poeta y el más grande autor de cuentos de las letras mexicanas. [...] y quedé por un tiempo sin relacionar a la figura de aquel señor del sombrero y de aspecto de gorrión flaco con el ya por mí leído, releído y admirado Efrén Hernández.

Pero muchos años después, en 1978, lo reconocería en la segunda página del librito de Octavio Paz sobre Villaurrutia [...].⁷²⁹

Lo que seguirá será una cita de lo relatado por Paz, en la que resalta la descripción de su apariencia (una sonriente cara de roedor asustado, de unos ojos vivos, irónicos, de su vestimenta de escribiente de notaría, de su voz cascada que se volvía en aguda y metálica) y que “era el personaje de sus cuentos: inteligente, tímido, reticente, perdido en circunloquios que se desembocaban en paradojas, falsamente modesto, extravagante y, más que distraído, abstraído, girando en torno a una evidencia escondida, pero cuya aparición era inminente. Novo era brillante adrede; Hernández, también adrede, opaco”. Algunas líneas después retoma lo dicho por Chumacero en el “Prólogo a *las Obras Completas de Efrén Hernández*” donde dice que si algún epíteto le corresponde es el de “divagador”, pues, afirma, en sus obras, efectivamente, la divagación, la digresión, los meandros líricos o meditativos o delirantes son los que las integran centralmente (de manera semejante a lo que ocurre en el *Tristram Shandy*, de Sterne, en la obra entera de Ramón Gómez de la Serna y en la narrativa de Felisberto Hernández, cuyo encanto radica en algo similar y de lo cual se producen sus particulares magias narrativas)⁷³⁰; e identifica a Hernández como los escritores que, como Azorín, suelen descubrir en la palpación de lo mínimo, en la pequeñez de la vida cotidiana, el temblor de la existencia, pero su minirrealismo, ese

⁷²⁹ de la Colina, J., ““Tachas” Efrén, en sus cien” en Hernández, E., *Obras completas, II. Teatro, crítica / Efrén Hernández*, FCE, México, 2012, p. 560.

⁷³⁰ Ibidem., p. 561.

detallismo en la mirada hacia los seres y las cosas, arrastrado por su propio fluir en la divagación, se prolonga hacia la fantasía y aun el delirio⁷³¹, siendo así que, como se aprecia en *La paloma, el sótano y la torre* y *Cerrazón de Nicomaco*, los personajes, las situaciones y la prosa de Efrén Hernández fluyen siempre en una lenta, muy ramificada y ondulada corriente a la deriva⁷³². De la Colina encuentra que los personajes de Efrén, aun los más modestos,

poseen una rica, monologante, maravillada, perpleja y melancólica o desconcertada vida interior, aunque carezcan de un carácter definido y sean variaciones de un solo personaje, dubitativo y soñador, un Hamlet humilde, muy incapaz hasta ante las mínimas exigencias de la vida práctica y atribulado por una mediocre vida cotidiana a la que ilusoriamente escapa gracias a una mirada y un pensar distraídos, digresivos, derivativos [...].⁷³³

Para concluir su breve texto conmemorativo, menciona que, aunque llegó en 1925 a la Ciudad de México para estudiar en la Facultad de Derecho, en 1928 desertó de esta para ganarse la vida en la burocracia cultural y dedicarse, principalmente, a la literatura y practicar la deriva, la divagación y el delirio en la narración serena, en la escritura barroca, ondulante y analógica; gracias a lo cual, con la imaginación, con un sonriente ironía y una prosa entre culterana y coloquial, escribiría seis libros (uno de ellos de poemas), varios artículos y breves ensayos; y, aunque este fue compañero de ruta de la generación de los Contemporáneos, “ni su talante ni sus obras se parecen a las de ellos”⁷³⁴.

Si bien se destaca el hecho de que, como ya se ha visto en otros textos, al hablar de Efrén Hernández se toma como lugar común de partida la peculiaridad de su persona y lo dicho por renombradas figuras de la literatura para dar sostén a la impresión propia del autor del texto y a lo que se dirá del escritor y la obra en cuestión. Es digno de resaltar que hay un intento por mencionar cómo es su estilo y a qué se debe, qué se busca con ello. En este caso, de nueva cuenta, solo hay que tener cuidado como lectores en no permanecer o centrar toda la atención en las adjetivaciones enunciadas en términos de “reticencia”, “falsa modestia”, “extravagancia”, etc., etc., al momento de conocer y definir la obra, pues, aunque alguien de renombre lo diga, eso no es, ni debe ser, lo que define la obra y mucho

⁷³¹ Ídem.

⁷³² Ibidem., p. 562.

⁷³³ Ídem.

⁷³⁴ Ibidem., p. 563.

menos a su persona, ya que, al basar todo el criterio en este tipo de juicios, aunque no sean mal intencionados, se está definiendo injustamente la realidad referida. De igual forma, habrá que tener cuidado con las relaciones que se hacen de una obra con las propuestas y obras de otros autores.

Ahora bien, como ya se mencionaba en la parte inicial de este tratamiento de lo escrito y trabajado sobre la obra hernandean, otro importante recurso bibliográfico con el que se cuenta actualmente es la compilación coordinada por Juan Manuel Berdeja y Julián Osorno, *Mirar no es como ver: ensayos críticos sobre la obra de Efrén Hernández*, obra en la que se reúnen diez ensayos críticos, un trabajo testimonial a tres voces y un texto inédito de Efrén Hernández (“Trenzas”, texto publicado en la revista *Phanal* en el año de 1928). A continuación, se hará mención, de manera muy general, de algunos de los textos que se han percibido, por quien realiza este trabajo de investigación, como más útiles y significativos para lo que se pretende realizar y abordar en dicha labor.

El primer texto que se presenta es “Dos veces Efrén Hernández” de Alejandro Toledo. El ensayo se divide en dos partes, de las cuales se puede identificar que la primera⁷³⁵ corresponde con exactitud al prólogo realizado por el autor para *Obras completas* de Efrén Hernández (coordinada por él y publicado en 2007 en el primer tomo de esta⁷³⁶). Toledo plantea que el “pensar” hernandeano debe considerarse como fantaseo, como un discurrir de la mente por pasajes no tortuosos sino múltiples. También, relaciona a Hernández con Sterne, con Felisberto Hernández y con Francisco Tario. Con Sterne establece la unión al recordar lo dicho por este, de su obra (es “digresiva, y también progresiva, ya que es ambas cosas a la vez⁷³⁷”), y lo dicho por Efrén Hernández sobre que “las digresiones son como el resplandor del sol, son la vida, el alma de la lectura⁷³⁸”. Procede a vincular a Hernández con Felisberto Hernández por sus rarezas (el juego metafórico llevado hasta el final-metamorfosis), el silencio y el asombro infantil ante el

⁷³⁵ Toledo, A., “Dos veces Efrén Hernández” en Berdeja, J. y J. Osorno (coord.), *Mirar no es como ver: Ensayos críticos sobre la obra de Efrén Hernández*, Universidad Autónoma de Querétaro, Santiago de Querétaro, 2018, p. 23-31.

⁷³⁶ Toledo, A., “Prologo” en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández*, FCE, México, p. 9-18.

⁷³⁷ Toledo, A., “Dos veces Efrén Hernández” en Berdeja, J. y J. Osorno (coord.), *Mirar no es como ver: Ensayos críticos sobre la obra de Efrén Hernández*, Universidad Autónoma de Querétaro, Santiago de Querétaro, 2018, p. 25.

⁷³⁸ Ibidem., p. 26.

misimo femenino. Y, finalmente, con Francisco Tario por, según su observación, el movimiento de sus personajes en escenarios alejados del realismo y por su relación peculiar con los objetos. Para el autor, los tres escritores se ven unidos por su vocación a la rareza y su destino marginal.

La “distracción” se presentará, de acuerdo con Toledo, como la estrategia fundamental en el orbe hernandeano, pues en ella se encontrará el distanciamiento de la realidad más inmediata; ya que: “Distraerse implica volverse hacia otra parte, dejar que la memoria vague o simplemente cerrar los párpados para que la lógica temporal se interrumpa por segundos... Es, también, una renuncia a lo “normal”⁷³⁹”. Por eso, dice Toledo, “en Efrén Hernández la distracción crea nuevas formas de observar la realidad pues la desajusta de tal modo que esta se convierte, recompuesta por estos seres imaginativos, en un umbral hacia lo profundo. Mirar, entonces, no es como ver”⁷⁴⁰.

Ver es dejar que la luz obre sobre el dispositivo de los ojos. El que abre los ojos, el que no se los tapa, ese es el que ve. Mirar, en cambio, es entregarse por medio del sentido de los ojos, es polarizar las potencias del ser hacia el objeto que capturan los ojos [...] Mirar no es como ver. Mirar es entregar el alma al objeto que capturan los ojos. Es algo más que ver, es ver con sed.⁷⁴¹

El segundo ensayo encontrado en la compilación es “Un gran globo morado que llena la noche: la tradición resignificada”, ensayo escrito por Yanna Hadatty e incluido en el libro *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia*. Por lo que expone la autora, el discurso tiene como principal objetivo vincular y, de alguna forma, demostrar por qué Efrén Hernández debería ser considerado como un escritor de vanguardia. En el ensayo se analiza, como base de toda la propuesta, el cuento de “Santa Teresa”.

La cita con la que inicia el texto es reconocida por la autora como proveniente de “La ardilla y el caballo” del fabulista neoclásico Tomás de Iriarte. La autora plantea que al

⁷³⁹ Ibidem., p. 30.

⁷⁴⁰ Ídem.

⁷⁴¹ Cita tomada de Hernández, E., “Unos cuantos tomates tomados de una repisita” en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández*, FCE, México, p. 210 y 211 y adecuada y empleada en Toledo, A., “Dos veces Efrén Hernández” en Berdeja, J. y J. Osorno (coord.), *Mirar no es como ver: Ensayos críticos sobre la obra de Efrén Hernández*, Universidad Autónoma de Querétaro, Santiago de Querétaro, 2018, p. 30.

introducir esta en el texto, y hacer referencia a esta fábula y al libro de la vida de Santa Teresa, se da un desplazamiento del significado original para darle un nuevo signo. El texto impone, a través de la ironía, una distancia a todos los textos. Se quiere anular la posibilidad de dar una interpretación cerrada y unívoca, entrada a un orden moral y extraliterario. Hadatty plantea que el uso del encadenamiento por parte de Hernández refleja la influencia de un estilo más habitual al empleado por la santa. Dicho recurso es la correspondencia microestructural de una forma de pensamiento que siempre puede encontrar un paralelismo en el macroestilo de la composición. Este proceso parece darse en el cuento, con un eje de sentido fundado en el motivo de la “apariencia engañosa”, en tres partes: primera parte, el uso del oxímoron; segunda parte, elementos comparativos (funcionalizaciones inusuales de elementos familiares) que rompen la lógica y desde el sinsentido inducen a la risa; tercera parte, equivalencias entre los personajes, las cuales los ponen a girar en una suerte de caleidoscopio. Todo esto dota al relato de sencillez y extrañeza.

Hadatty ve al cuento hernandeano como caleidoscopio en el que los elementos siempre son los mismos, pero renovados con constantes giros que llevan a una disposición distinta: “Una misma realidad se quiebra en muchas realidades divergentes cuando es vista desde puntos de vista distintos”. La aproximación intertextual a la tradición, por ejemplo, en el caso del cuento de Santa Teresa se puede identificar, aunque no únicamente, en la figura de la “llama”, pues esta es la metaforización del arrebato: “una llama grande, que aparece, que abrasa y aniquila todos los deseos de la vida⁷⁴²”. Este símbolo místico se reformula paródicamente con la escena de Inés en la mesa.

Como se veía al hablar de otros textos encontrados en el ‘Dossier crítico’, esto conduce a prestar atención sobre cuál es el motivo de la resignificación, qué es lo que busca decir, reformular, con ello Efrén Hernández.

La autora reconoce al autor como vanguardista. Dice que construcciones imaginarias, como “narrador gato”, son formas de presentar la posibilidad que tiene el sujeto de la narración como portador de un doble rostro, es uno de los sentidos más

⁷⁴² Hadatty, Y., “Un gran globo morado que llena la noche: la tradición resignificada” en Berdeja, J. y J. Osorno (coord.), *Mirar no es como ver: Ensayos críticos sobre la obra de Efrén Hernández*, Universidad Autónoma de Querétaro, Santiago de Querétaro, 2018, p. 50.

frecuentes en los que se emplea la tradición por parte de la vanguardia. Esta acción permite hacer evidente la capacidad de los textos asumidos de presentarse como actuales. Yanna Hadatty hace mención de la generación de españoles del 27 y de Juan Marinello y Jorge Mañach (cubanos) como referencias de una visión de “vanguardia” en la que “ser nuevo no es —ni para ser nuevo se exige— la negación o el menosprecio de toda la obra prestigiada por el elogio de los siglos”; así como de la Teoría de la recepción que se podría decir que propone que: “Revisar las vanguardias a la luz de la tradición correspondería a una lectura solo posible a partir de nuestro tiempo”. La apropiación vanguardista, en muchas de estas narraciones, opera justamente aproximando lo particularizador (Santa Teresa) a lo genérico (ser humano). La apropiación descontextualizadora de una tradición histórico-literaria es lo que logra plantear como legado válido a toda fuente, quitando todo tipo de jerarquía y criterios morales. Y ya que su narrativa está creada a base de una alusión constante a la realidad extratextual de su época, propone Hadatty, es pertinente hacer mención de lo dicho por el crítico uruguayo Hugo Achugar, para establecer la vinculación de Hernández con el vanguardismo, que dice:

[...] “una suerte de deícticos” que cumplen la función de establecer un “aquí y ahora”. Cumplen también, la función de un “efecto de contemporaneidad o modernidad” que aspira a construir y a presentar el texto como un objeto de belleza, como un objeto de consumo inmediato. Esta “datación” de muchos de los textos vanguardistas, a diferencia de lo que ocurre con la datación del modernismo o del romanticismo, es parte consciente y fundamental de la poética y de la estrategia narrativa de estos autores.⁷⁴³

En este punto, resulta pertinente mencionar que es importante ser más cautos con lo que dice el autor de dicha cita; ya que, en el afán de dar sentido a la identificación de Hernández como vanguardista, mostrando por qué no puede ser clasificado como modernista ni como realista, la autora se olvida de la fuerte implicación que conllevaría aceptar el mentar la obra hernandeanana como una que cumple “la función de un efecto de contemporaneidad o modernidad” y que “aspira a construir y presentar el texto como un objeto de belleza, como un objeto de consumo inmediato”. Tomarlo tal cual se está planteando, con base a lo que ya se ha expuesto y analizado al hablar del texto de Franco

⁷⁴³ Ibidem., p. 52.

Bagnouls, puede resultar ajeno a lo que las pretensiones de Hernández traslucen en su obra conjunta.

En fin, prosiguiendo con lo argumentado por Yanna Hadatty, la obra de Hernández presenta acontecimientos claramente reconocibles de la historia mexicana: “ecos de las revueltas cristeras, el paso de los villistas y carrancistas convulsionando el rostro provinciano del país, paisajes urbanos de vecindades, paisajes rurales de jacales y cactus⁷⁴⁴”; la lectura de Hernández por parte de la crítica literaria, dice Hadatty, basada en una visión demasiado maniquea de la vanguardia (entendida como sinónimo de “universalismo”), es lo que ha llevado a considerarlo, por su desarrollo en los años veinte y treinta, como narrador realista y poeta romántico, y lo que ha contribuido a la imposibilidad de su clasificación como “vanguardista”, situación que se acentuaría por los pronunciamientos del mismo autor en los que rechaza las vanguardias y, sobre todo, al surrealismo (para mostrarlo, la autora emplea una cita directa de “Del surrealismo” (1940), publicado en *Bosquejos*). La autora considera que la crítica, muy contaminada por preconceptos, no ha llegado a interpretar “Tachas” (1928) y “El señor de palo” (1932) en cercanía con el expresionismo por su valoración pesimista del presente (la cual, según la autora, “consideramos⁷⁴⁵” desarrollada en estas obras), junto con la focalización subjetiva y deformante por parte de sus narradores. En sus primeras narraciones (1928 a 1932) es reconocible la huella de una vanguardia ecléctica equilibradamente compuesta de: el sin sentido dadá, el onirismo surrealista, la construcción geometrizarante del cubismo, el color subjetivo del expresionismo. Hadatty menciona que en “La narrativa hispanoamericana de vanguardia”, que aparece en *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, Hugo J. Verani valora a Hernández como narrador de vanguardia ya que dice que:

[...] A partir de experiencias cotidianas Hernández deja libre la imaginación para hilvanar ideas imprevistas en un contexto completamente abstraído, con el énfasis puesto en el acto de contar; la narración de una historia se relega a reflexiones o digresiones sobre detalles ínfimos e intrascendentes, con una naturalidad que el tiempo no ha borrado.⁷⁴⁶

⁷⁴⁴ Ídem.

⁷⁴⁵ Ibidem., p. 54.

⁷⁴⁶ Ídem.

Para Yanna Hadatty la vinculación recurrente de Hernández a las “vanguardias históricas” no resta el carácter personalísimo de su prosa; este se ha ganado, por acuerdo unánime de sus críticos, el título del cuentista más extraño y personal del siglo XX mexicano. Concluye, retomando palabras de Alí Chumacero (“Imagen de Efrén Hernández”, nota preliminar a *Efrén Hernández. Obras*), diciendo que el carácter original de Hernández se explica bien al asumirse que su escritura es siempre autobiográfica.

Resulta sumamente interesante y destacable el reconocimiento y la muestra de cómo es que es y se da la intertextualidad y la resignificación de diversas propuestas y referentes literarios en la obra hernandiana. Sin embargo, por las implicaciones que esto llega a tener, aunque hay un cuestionamiento a esta constante vinculación de la obra de Hernández con el Realismo y el Romanticismo sin razones en esencia considerables, no resulta, tampoco, del todo consistente la argumentación del porqué sería conveniente y adecuado pensar su propuesta como vanguardista. Pero, como ya se ha reiterado, se requiere de análisis un poco más profundos que partan de las raíces primeras y fundamentales de lo que se ha concebido y formado como parte de tales propuestas.

Ahora bien, el tercer ensayo presentado es “La poesía de Efrén Hernández: visión autoscópica de la vida y la experiencia espiritual” de Tatiana Bubnova. En este ensayo, Bubnova se propone hacer un análisis de la poética de Efrén Hernández en el que se muestre esta como una autoscopia de la trayectoria espiritual, como una mirada dirigida al interior de un alma en su relación con Dios, y, desde allí, hacia el mundo (cuya estructura hace poner en duda la bondad del proyecto divino). Para la autora es importante leer la poética de Hernández desde una concepción de la vida interior del sujeto “como marco discursivo del que el autor es consciente y cuyo sentido invierte y ‘pervierte’ para resbalar en la imperfección de la vida, poniendo en duda sus propias fuerzas⁷⁴⁷”.

Retoma lo dicho por Franco Bangouls sobre que a Efrén Hernández “le importa más el espíritu generador del arte que el producto en sí⁷⁴⁸”, lo cual le ayuda a explicar por qué es que es que no entra en los moldes por los cuales se pretende explicar la escritura de una

⁷⁴⁷ Bubnova, T., “La poesía de Efrén Hernández: visión autoscópica de la vida y la experiencia espiritual” en Berdeja, J. y J. Osorno (coord.), *Mirar no es como ver: Ensayos críticos sobre la obra de Efrén Hernández*, Universidad Autónoma de Querétaro, Santiago de Querétaro, 2018, p. 58.

⁷⁴⁸ Ídem.

época. Su originalidad, propone Bubnova, aunado a sus propuestas formales en la narrativa, consiste en instaurar una ética personalista en un contexto en el que solía prevalecer una explicación “sociológica” de los fenómenos abordados por el arte, así como de la existencia del arte mismo. Ni su obra ni su personalidad se explican a través de la sociología, ni desde el formalismo.

En una nota a pie de página Bubnova explica que toma el cambio propuesto por Rafael Olea de abandonar el concepto histórico-literario de “novela de la revolución mexicana” por el de “literatura de la revolución mexicana”, ya que permite relacionar con mayor facilidad la obra de Hernández a esta literatura que si solo se hablara de “novela de la revolución”. Si bien es cierto que Efrén Hernández ha cobrado notoriedad y prestigio (principalmente póstumos) como narrador, la autora declara que no ha encontrado muchos comentarios concretos referentes a la poética hernandean, y los pocos que hay están orientados a considerarla como religiosa o mística; además de que “las alabanzas escurridizas de sus contemporáneos no agregan nada a su apreciación y eventual comprensión⁷⁴⁹”. Por esto, la autora pretende en este ensayo hacer una primera aproximación al conjunto de su poesía publicada, haciendo referencias cruzadas a ciertos fragmentos de su narrativa que pueden calificarse como líricos o introspectivos, y que hacen contrapunto con sus correspondientes pasajes poéticos (sobre todo pasajes de *La paloma, el sótano y la torre*).

Tatiana Bubnova encuentra como características principales que el tema unificador de su obra poética es la búsqueda de Dios y de su interpelación; el centro de su preocupación ética la pregunta acerca del bien y del mal; sus modelos a seguir y seguidos: Juan de la Cruz, fray Luis de León, Santa Teresa de Jesús y Góngora (exponente importante del Siglo de Oro Español), con el uso sistemático, pero bastante libre, de silvas y muy rigurosas liras que él mismo determina en lo dicho en sus ensayos. En la obra de Hernández, el uso de las formas clásicas, los muy antologados tópicos, deben entenderse como una respuesta cuestionadora de su propia realidad, la cual es puesta al límite desde la perspectiva de la tradición poética. La inversión del sentido, muchas veces dado por medio de la contradicción, será el artificio por el cual pondrá en crisis dicha realidad. Para lo cual

⁷⁴⁹ Ibidem., p. 59.

desarrolla una poética del rechazo, lo cual conlleva la proposición de conceptos, mediante la creación de vocablos (nombres, sustantivos y adjetivos), por medio de la negación de esencias, por ejemplo: Inteligencia-ininteligencia.

Otro aspecto característico de su poética es el tema religioso, el escepticismo y el ansia de la fe como el aliento de “la conciencia errante del poeta⁷⁵⁰”. Esta lleva a la crisis mediante forma y contenido, dando a la evocación de las imágenes un doble sentido de significación. Por ejemplo, en “Imagen de María”, la virgen, como figura relacionada al pecado original y a la santidad, se concibe como nueva Eva redentora; en los dos “Ofrecimientos”, en los que hace una búsqueda intrínseca de sí mismo, se da la identificación del sujeto con Cristo y la reversibilidad del amor divino hacia la criatura a partir del amor de esta por su creador⁷⁵¹. Las conocidas referencias a los conocidos pasajes de la poesía áurea contrastan con la desintegración, forma tan opuesta a la plenitud del Ser de la mística española. Entonces, lo que se hace evidente en todos estos juegos literarios de resignificación literaria es que el planteamiento ético básico de Efrén Hernández se basa en la relación entendimiento/corazón⁷⁵².

La autora plantea que esta contraposición entre inteligencia e inninteligencia (torpeza del alma) está presente en toda su obra ensayística e inaugura la narrativa de *La paloma, el sótano y la torre*. Esto desdobra el prototipo del héroe en dos personajes: Catito y Fulán. Dice ella que “la alada, fúlgida, lustral y omnipresente inteligencia⁷⁵³” aparece como una insuficiencia si está ausente en ella el sentido ético de la bondad y preocupación por el otro. Añadiendo, además, que el planteamiento básico de toda su obra es ético más que formal “aunque lo disfrazará cuidadosamente de uno puramente estético, imponiendo definiciones puramente paradójicas y tautológicas sazonadas con la sal de su ironía⁷⁵⁴”. Bubnova interpreta que el final de la novela, cuando Catito arroja, simbólica y alegóricamente, a Fulán por un precipicio, como cumpliendo obligadamente con el reto de una traición primigenia (Caín y Abel), llevada a cabo en el escenario de la vida

⁷⁵⁰ Ibidem., p. 61.

⁷⁵¹ Ibidem., p. 62.

⁷⁵² Ibidem., p. 63.

⁷⁵³ Ídem.

⁷⁵⁴ Ibidem., p. 64.

introspectiva, es el triunfo trágico de la parte “mala” del ser humano, dejándonos muy pocas expectativas de la realidad⁷⁵⁵. Aunado a esto, la autora afirma que

[...] la experiencia espiritual distanciada tal vez de la mística religiosa sí aparece representada en *La paloma, el sótano y la torre* en forma de lo que Michel Hulin llama la “mística salvaje”, experiencia espontánea del contacto con la trascendencia. Fulán en su trayectoria interior pasa por una especie de raptó místico, durante el cual vislumbra “otra realidad”, siendo que “[e]l paisaje, aunque para él era desconocido, le interesaba poco, ya que más bien se entretenía en mirar ojos adentro. Su espíritu se abría a una expectación no usual en él, a una actividad introvertiente, a un revertimiento autónomo, espontáneo. Fulán se ve a sí mismo en un espejo como a otro, y no se reconoce. En la “otra realidad” transformada se encuentra, previa y platónicamente, con Juana Andrea, su amor, de modo que cuando se topa con ella en esta, no se acuerda del encuentro anticipado, aunque la reconoce con el “corazón.”⁷⁵⁶

La novela, dice Bubnova, hace una contraparte y vislumbra una completud más allá de la ficción, permitiendo adivinar el sentido de la totalidad del viaje espiritual de Efrén Hernández. “Mientras que la poesía muestra la fatal insatisfacción de la búsqueda de la unión con la trascendencia, marcando la inevitable separación entre la carne y el espíritu, la novela trata de mostrar el porqué, al plantear la elección moral mediante cierta obtusidad del alma. Y el problema se plantea canalizado mediante la “carne”, es decir, el sexo”⁷⁵⁷.

La novela tiene los ingredientes indispensables de atracción que consisten en cierto costumbrismo histórico, la ironía y aún la comicidad y, como marca de la modernidad, la conciencia de sí mismo por parte del narrador, desdoblado, en cuanto héroe [...] en dos personajes narrados en ópticas distintas: una confesional y otra objetivadora. Curiosamente, la última corresponde a la descripción del introspectivo, reservado pero noble Fulán, mientras que la confesión retrospectiva la realiza quien fuera, a los catorce años, el malicioso Catito, incapaz de dominar la repentina sensualidad propia de la adolescencia. Pero su vitalidad y sentido crítico anticipan la capacidad de realizar un examen futuro de su interioridad. Y todo esto sí hace pensar en una práctica devota y hasta monástica, dentro de una disciplina religiosa, aunque sin relación alguna con la institución de la iglesia.⁷⁵⁸

⁷⁵⁵ Ídem.

⁷⁵⁶ Ibidem., p. 65.

⁷⁵⁷ Bubnova, T., “La poesía de Efrén Hernández: visión autoscópica de la vida y la experiencia espiritual” en Berdeja, J. y J. Osorno (coord.), *Mirar no es como ver: Ensayos críticos sobre la obra de Efrén Hernández*, Universidad Autónoma de Querétaro, Santiago de Querétaro, 2018, p. 65-66.

⁷⁵⁸ Ibidem., p. 66.

Sumado a esto, comenta Bubnova, y como elemento más substancial, en la novela de Hernández se encuentra la crítica autoconsciente de la moral personal, actitud contraria y poco atractiva para el lector, desde ese entonces y en la actualidad, la cual se sobrepone a la crítica social predominante en la novela de la revolución, pues lo que se demandaba era el análisis de las manifestaciones colectivas. En el reconocimiento de esta actitud ética y moral, Tatiana Bubnova encuentra cierta afinidad de Efrén Hernández con la del colombiano Fernando González (contemporáneo de Hernández), y menciona que, en su preocupación ética dirigida hacia el mismo sujeto, se puede oír resonar un eco remoto de aquel lenguaje auténtico, “original”, al que alude Walter Benjamin.

Entonces, ya en este punto, parece posible y pertinente mencionar que la lectura propuesta por Bubnova es, en muchos sentidos, puntual, acertada y esclarecedora, pues expone, describe y explica cuáles son esos elementos que hacen encontrar un vínculo con algunas propuestas literarias específicas, e interpreta, atendiendo a esas mismas características (en sus sentidos y referencias), la propuesta poética de toda su obra y de la alegoría entera que representa la novela. Teniendo en consideración todo lo tratado sobre la influencia del neoplatonismo en el pensamiento hernandeano y los juegos resignificativos que Efrén Hernández realiza, no resulta ajeno que Bubnova hable de “mística”, pero hay que recordar que es importante esclarecer en qué sentido se usan los términos introspección, raptó místico y autoscopia. Aunque se entiende que cuando Hernández escribe “autoscópicos seres son mis ojos” es porque está empleando la definición directa de lo que significaría la palabra en griego (“yo” y “vigilante”), creo que es importante usar con cuidado los términos introspección, raptó místico y autoscopia, pues no significan ni refieren lo mismo y, aunque los dos primeros términos se refieren a algún tipo de trascendencia, me parece que las concepciones e implicaciones son diferentes, aunque se esté hablando de esta propuesta de “mística salvaje; y, quizás, bajo lo que el mismo relato cuenta, los términos que más se adapten sean el de “introspección” e, inclusive, el de “autoscopia” (término que, según el Diccionario Médico de la Universidad de Navarra, se emplea para hablar de una alucinación en la que el sujeto contempla su propia figura frente a sí mismo, como si se tratara de su doble, y la cual pueden experimentarla sujetos sanos durante estados de fatiga excesiva, en el estado previo del sueño, epilépticos durante el aura, enfermos con tumores cerebrales y personas que presenten intoxicaciones por

drogas⁷⁵⁹), aunque no exactamente, pues, como en la misma novela comenta el narrador al contar cómo es que Fulán se encontró por primera vez a Juana Andrea, este “la iba viendo doblemente, es decir, la iba viendo con los ojos, como se alejaba, y con la imaginación, como la había visto mirarlo⁷⁶⁰” (en los dos planos de la realidad: la realidad externa y la realidad sensible, de los cuales se hizo mención al hablar del texto de Franco Bagnouls) y desde entonces lo que experimentaba

[...] ya no era un caso de enajenación mental en el que diera por cierto lo que no era, sino que abarcaba simultáneamente los dos mundos. Ya no, con el gran deslumbramiento del complejo de iluminario de su escenario íntimo, se apegaba a la realidad del mundo externo, [...] así Fulán veía y vivía lo que soñaba y era enteramente suyo, sin olvidar lo que le rodeaba y puede ser de todos, y no obstante también es solo suyo.⁷⁶¹

Añádase a esta observación que, si bien se puede afirmar que en la obra hernandeana existe un sentido ético que promulga la bondad y preocupación por el otro y que, en buena medida, si es parte esencial del pensamiento rector del autor, el sentido base, y del que depende esto, es precisamente el reconocimiento de una naturaleza humana participe de una realidad en la que no bastará ni lo puramente objetivo ni lo puramente subjetivo para poder conocerse en sí y participar de la poesía, del universo, del Ser, pues la realidad del ser humano depende de estas dos realidades. Pero bueno, esto es algo que habrá que analizar mejor por medio del análisis narratológico de la novela, aunque esto es algo que por los atisbos ya presentados se puede plantear.

Por último, en lo que respecta a este interesante y significativo ensayo, resulta importante poner sobre la mesa el hecho de que, aunque es comprensible que se relacione la alegoría presentada en el discurso narrativo con las figuras de Caín y Abel, por representar estas dos figuras polaridades, el mal y el bien, respectivamente, y esto se equipare a lo que las figuras de Catito y Fulán representan (lo sensible-material-objetivo y lo ideal-subjetivo), es preciso cuestionarse si en realidad el final de la novela expresa “el triunfo trágico de la parte “mala” del ser humano” y lo que busca es “dejarnos muy pocas expectativas de la

⁷⁵⁹ Clínica Universidad de Navarra, “Autoscopia” en *Diccionario Médico*, Universidad de Navarra, 2022. Visto en: <https://www.cun.es/diccionario-medico/terminos/autoscopia> [02/10/2022].

⁷⁶⁰ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela* / Efrén Hernández, FCE, México, p. 381.

⁷⁶¹ Ibidem., p. 382.

realidad”, pues, aunque es verdad que en el sueño Catito empuja a Fulán y este está en el abismo, Catito, en el sueño comprende, que necesita de él y efectúa una acción para rescatarlo. Si bien, en apariencia, el final de la novela queda suspendido en ese hecho, el final, aunque abierto, se concreta al recordar, como lectores, que lo que comprendió en todo ese memento fue una solución, un momento de gran conciencia en el que se presentó y abrió un nuevo estado de cosas vital, gracias al cual pudo cambiar, pues una vez más necesita recordar lo comprendido en este memento: que necesita, para poder ser en plenitud, tener a su lado, consigo, a Fulán (lo que representa Fulán), de ser con él. Siendo así que se puede concluir que el entendimiento de lo que significa Fulán en su vida le ha dado, le da y le dará la solución, la posibilidad de ser en plenitud. La voz de quien narra es la de un Catito lejano de la realidad referida y que, conforme rememora, analiza lo vivido e interioriza en sí y en esos otros de los que habla; por lo que no resulta pertinente pensar en que el relato es el de un Catito, aún de catorce años, que, por su vitalidad y sentido crítico, realiza un anticipado examen futuro de su interioridad, mucho menos será, por los varios aspectos ya mencionados, parte de una práctica devota y hasta monástica. Pero, nuevamente, hay que esperar a ver qué luz arroja el análisis narratológico propuesto en este trabajo de investigación.

Después del ensayo de Tatiana Bubnova, se presenta “Diálogos intertextuales en la cuentística de Efrén Hernández” de Julián Osorno, texto que tiene como objetivo explorar las relaciones intertextuales que Efrén establece con la tradición literaria, sobre todo con el Siglo de Oro español y con la oralidad popular. Esto porque Osorno considera que en sus obras narrativas Hernández “creaba pequeños orbes narrativos habitados por seres anónimos y marginales que buscan con tesón sostenerse en el mundo mediante la imaginación, alejados del furor de las balas de un México bronco aún⁷⁶²”, en los que sus héroes gustan de la ensoñación, son distraídos por excelencia, divagadores, pobres, se enredan en circunloquios, se lamentan porque el cauce de su escritura a menudo se desborda entre las páginas de algún cuento y saben que la palabra les da corporeidad, sentido; lo cual parece corresponder a lo que en la tradición a la que pertenece *Don Quijote*

⁷⁶² Osorno, J., “Diálogos intertextuales en la cuentística de Efrén Hernández” en Berdeja, J. y J. Osorno (coord.), *Mirar no es como ver: Ensayos críticos sobre la obra de Efrén Hernández*, Universidad Autónoma de Querétaro, Santiago de Querétaro, 2018, p. 69.

de la Mancha se dio, pues en ella lo cotidiano, lo pequeño y lo absurdo es algo maravilloso que cobra sentido de forma natural.

Julián Osorno señala que los principales puntos de diálogo establecidos en la obra hernandean son con *El Conde Lucanor* (Don Juan Manuel), *Don Quijote de la Mancha* (Cervantes), el *Libro de la vida* (Santa Teresa), *Greguerías* (Gómez de la Serna) y las novelas de Azorín; así como con algunas obras imprescindibles de Occidente, como lo es *La Biblia* (específicamente con el libro de ‘El Eclesiastés’ y los evangelios), y de Oriente (*El Panchatantra* y *Las mil y una noches*). Osorno sostiene que los héroes de sus relatos pueden, a través de su voz, transmitir la voz de los otros textos por medio de una asimilación, negación o polémica humorística, y buscará mostrarlo realizando el análisis de: “Tachas”, relato en el que encuentra vínculos con *Don Quijote de la Mancha*; “Santa Teresa”, cuento relacionado con *El Conde Lucanor* (“La zorra y el cuervo” y “La ardilla y el caballo”) y el Evangelio de San Lucas; “Un clavito en el aire”; “El Señor de Palo”, relato en el cual encontrara relaciones con el Evangelio de San Lucas, con lo realizado por Miguel de Molinos, con la “Égloga III” de Garcilaso de la Vega, con los madrigales de Fernández y Cabello (Fábulas ascéticas ...) y la tradición oral mexicana (“Coyote y conejo”, historia famosa de la cultura zapoteca); varias referencias a obras del siglo XIX y XX; “Un escritor muy bien agradecido”, en el que, mientras lo realiza, se da espacio para comentar la superioridad de los versos de Jacinto José frente a los de Manuel Acuña; “Sobre causa de títeres”, cuento en el que reconoce una alusión a un poema de Enrique González Martínez; e, “Incompañía”, relato que, como lo muestra, es una crítica a la literatura en boga en los tiempos en que vivió Hernández.

Posterior al texto de Osorno, se puede encontrar “De la alcoba al espacio íntimo: tres cuentos de Efrén Hernández”, ensayo escrito por Nayeli de la Cruz en el que se propone, por medio de una lectura y análisis de “Unos cuantos tomates en una repisita”, “Un clavito en el aire” y “Santa Teresa”, que en la cuentística hernandean hay una concepción y un manejo del espacio y del tiempo como dimensiones de una experiencia vital que deberá traducirse al interior de su narrativa como una experiencia del pensamiento, lo cual se ve desarrollado en una “multiplicidad de lo espacial” que se da en

tres niveles: un entorno sugerido por la diégesis, un locus íntimo y un entorno plástico, los cuales serán presupuestos base para la aproximación al entramado narrativo.

Para Nayeli de la Cruz, el trayecto mental hernandeano, el movimiento, es un ejercicio digresivo. De este dependerá la construcción de un espacio íntimo,seudodieético, que funcionará con base en un desplazamiento en espiral. En estos espacios íntimos, es que se hará posible la desintegración de los personajes para poder llegar a lo absoluto, pues, finalmente, lo que se busca es un acercamiento con el Ser; y no es sino por medio de la edificación de los recintos interiores que se experimenta un proceso de disolución, pues el paso de una entidad narrativa a otra da paso a una atmósfera caótica, por medio de la cual puede perderse y encontrarse. Esto es fundamental, pues el fin es encontrar una forma más auténtica de existencia que sea factible alcanzar por la razón, el amor, el sueño y la imaginación.

Otro ensayo que se presenta es “El espacio que ocupa un hombre. Efrén Hernández y el horizonte de la Revolución Mexicana”, escrito por Conrado J. Arranz. El texto inicia con la consideración de que por la fecha de nacimiento de Hernández los críticos podrían incluirlo en las listas de los autores de la Revolución Mexicana, más específicamente, a los autores de la segunda generación (la de aquellos que vivieron durante su infancia el acontecimiento histórico y, algunos años después, lo reflejaron en sus obras)⁷⁶³; como muestra de ello se pone la mención, en solitario, de Hernández en *Cuentistas y novelistas de la Revolución Mexicana* (tomo VI, subapartado “Burocracia), lo cual, propone Arranz retomando lo que dice Del Campo en la semblanza biográfica que realizó, se vincula con la unicidad de su estilo tan característico. Sin embargo, aunque Arranz coincide con Del Campo en que a Efrén Hernández se le debería inscribir en la corriente de la novela de la Revolución Mexicana, difiere en la consideración de la obra que le daría tal caracterización, pues, mientras que Del Campo propone que tal obra fuera *La paloma, el sótano y la torre*, Arranz recuerda que es esta misma la que “la mayor parte de la crítica aduce para descartarlo de este corpus ya de por sí polémico”⁷⁶⁴ y propone voltear a ver a *Abarca*,

⁷⁶³ Arranz, C. “El espacio que ocupa un hombre. Efrén Hernández y el horizonte de la Revolución Mexicana” en Berdeja, J. y J. Osorno (coord.), *Mirar no es como ver: Ensayos críticos sobre la obra de Efrén Hernández*, Universidad Autónoma de Querétaro, Santiago de Querétaro, 2018, p. 105.

⁷⁶⁴ Ibidem., p. 106.

relato o fragmento de novela escrito por Hernández y que “está más cercano a las características propias de este tipo de narraciones⁷⁶⁵”.

El ensayo en cuestión contendrá en sí el desarrollo de una lectura de *Abarca* en la que toda la lectura partirá de la identificación, en la figura protagónica, en el relato mismo, de Teodoro Abarca como la representación de una vuelta a los orígenes del ser humano provocada por la Revolución, un personaje cuyo sentido de ser es el de la vida misma, la necesidad de luchar por sobrevivir, y no una postura ideológica o una creencia política que justifique ir a la batalla. Arranz propone que Efrén Hernández “sintetiza y codifica aspectos sociales, históricos y políticos de una forma radical, haciendo uso de un complejo despliegue de numerosas y complejas digresiones por parte del personaje principal que parecen remitir a cuestiones consustanciales al ser humano (de índole ética, corporal y espiritual) y se transforman en herramientas de reflexión en torno a un acontecimiento complejo”⁷⁶⁶.

De manera general, al término del ensayo, Arranz afirma que, aunque este es un relato atípico en la producción de Efrén Hernández, por tener una clara apariencia de un relato de la Revolución Mexicana por centrarse en un acontecimiento que pudo ocurrir como consecuencia de esta, en esta obra se despliegan con magistralidad los procedimientos literarios que Hernández había ensayado en toda su narrativa y los emplea en el lograr comprender el sentido de la Historia frente a la historia. Como ejemplo substancial de esto se puede aludir a lo tratado sobre el “espacio en el tiempo” en el relato, ese fenómeno que es retrato y producción literaria alcanzados por Hernández, en el que “los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo⁷⁶⁷” y por el cual Arranz afirma que en tal obra se da una reflexión sobre la trascendencia de la Revolución Mexicana en ese momento referido en el relato y que, aunque es posible que anulemos el tiempo por medio del inconsciente, no podemos deshacernos de él del todo, pues, dado que el espacio está ahí, nuestro cuerpo es parte de ese espacio, nuestro cuerpo es

⁷⁶⁵ Ídem.

⁷⁶⁶ Ibidem., p. 108.

⁷⁶⁷ Ibidem., p. 118.

el tiempo mismo, y por ello somos conscientes de lo que el tiempo ha sido, y esto debemos entenderlo para saber en qué situación estamos⁷⁶⁸.

También, que *Abarca* representa dos cosas importantes: el homenaje de Hernández, por el atisbo de elementos significativos intertextuales con obras propias de la considerada “novela de la Revolución”, a “una corriente literaria de la que, pese a no sentirse identificado con ellas en su forma, podía comprender en su sistema y significación, y juzgaba esencial para la configuración de la novela moderna mexicana⁷⁶⁹”; y, el diálogo literario más claro que se produjo entre Rulfo y Hernández, un espacio en el que se puede vislumbrar la influencia de uno sobre el otro (ya sea por el uso del elemento de la cordillera como figura literaria, o porque *Abarca* se publicó en el espacio que, por la continuidad que se llevaba, habría ocupado un cuento de Rulfo justo cuando este entró a formar parte del Consejo de Colaboración de la revista). En conclusión, de acuerdo a todo lo propuesto, Arranz propone que en su reelaborar un relato de tal índole, con tales referencias y diálogos intertextuales ya mencionados, Hernández reconoce la importancia de los cuentos y novelas de la Revolución y muestra su aspiración por abarcar toda esta tradición sin renunciar a su particular estilo llamado, por Bubnova, de “intervencionismo intimista”⁷⁷⁰.

Entre los ensayos a considerar de esta compilación se encuentra también el ensayo escrito por Juan Manuel Berdeja, titulado “‘¿Usted gusta? Vamos a leer’ *El Señor de Palo* (1932) como proyecto literario”. El ensayo abre con la pregunta “¿Cómo era el Efrén Hernández que escribió *El Señor de Palo*?” a la cual se propone considerar lo dicho por Salvador Novo (en el famoso epílogo a Tachas y en otro texto publicado en *El Universal Ilustrado*, ambos publicados en 1929), Alfonso Gutiérrez Hermosillo (en el comentario-respuesta publicado en la revista *Bandera de Provincias*, en 1929) y Xavier Villaurrutia (en el comentario a *El Señor de Palo* publicado en la revista *Examen*, en 1932)⁷⁷¹ para responder dicha cuestión. De todo lo retomado y comentado, Berdeja destaca que, aun con las reservas que se debe tener sobre la opinión de Novo, pues puede ser que favoreciera la

⁷⁶⁸ Ibidem., p. 124-125.

⁷⁶⁹ Ibidem., p. 125.

⁷⁷⁰ Ibidem., p. 127.

⁷⁷¹ Berdeja, J., “‘¿Usted gusta? Vamos a leer’ *El Señor de Palo* (1932) como proyecto literario” en Berdeja, J. y J. Osorno (coord.), *Mirar no es como ver: Ensayos críticos sobre la obra de Efrén Hernández*, Universidad Autónoma de Querétaro, Santiago de Querétaro, 2018, p. 133.

prosa de Hernández por considerar que se acercaba mucho en estilo, técnica y estructura al proyecto estético-narrativo desarrollado por el grupo de los Contemporáneos (“Tachas” frente obras como *Novela como nube* de Owen o *Dama de corazones* de Villaurrutia)⁷⁷², Novo lector distingue en Efrén Hernández características definitorias de toda su obra, las cuales son: “la humildad, la inocencia, la timidez, el rigor en cuanto a la creación y corrección literarias, la autoficción y, más importante aún, un talento y una inteligencia poco comunes, además de su gusto inefablemente moderno⁷⁷³”; y concreta la idea, inspirado por lo observado en lo dicho por Novo, de que la actitud estética de Hernández sería una en la que los límites entre la persona y el personaje se difuminarían, recuperando, con ello, la identidad del personaje literario solitario cuando no desamparado, humilde, inteligente y talentoso, pues esa era quizá la mejor manera de ser fiel a sí mismo. En definitiva, en todo esto hay una apuesta filosófica y estética en que la esencia, la base, es: yo pienso así, yo narro así⁷⁷⁴.

Siguiendo este hilo conductor, es que Juan Berdeja propone que es posible encontrar en *El Señor de Palo* los principios programáticos del corpus hernandeano, los leitmotiv que sugieren la configuración de su poética. En los cuatro relatos que conforman la obra (“Un clavito en el aire”, “Un escritor muy bien agradecido”, “Santa Teresa” y “El Señor de Palo”) se puede encontrar un catálogo personal hernandeano sobre el *pensamiento nocturno*⁷⁷⁵. El pensamiento es el punto central de cada relato, es, precisamente, lo que da cohesión a todo el volumen⁷⁷⁶, aunque “cada narración ofrece una diferente perspectiva sobre cómo se relaciona la mente con los personajes, los ambientes diegéticos con el texto en sí⁷⁷⁷”. Los artificios literarios (recursos discursivos) en los que Hernández se apoyará con asiduidad para lograr una representación particular y fiel de algunos procesos mentales del pensamiento serán: la digresión (“herramienta de suma eficacia para representar los distintos derroteros por los que deambula la psique de los personajes y narradores⁷⁷⁸”) y la anáfora (figura retórica que “funciona muy bien para representar las vueltas y vueltas que

⁷⁷² Ídem.

⁷⁷³ Ibidem., p. 134.

⁷⁷⁴ Ibidem., p. 135.

⁷⁷⁵ Ibidem., p. 138.

⁷⁷⁶ Ibidem., p. 139.

⁷⁷⁷ Ibidem., p. 138.

⁷⁷⁸ Ídem.

dan los personajes sobre temas concretos⁷⁷⁹); y los cuatro constantes elementos poéticos en los que se perfilará que el punto central es el pensamiento serán: el acto de cerrar los ojos, la ambientación noctívaga, el trabajo y el placer de la imaginación y la insistente aparición de personajes que realizan algún trabajo intelectual⁷⁸⁰. Habrá que añadirse a estos elementos esenciales de la obra, de su poética misma, la autoficción, pues en cada uno de los protagonistas de los relatos se pueden encontrar ciertos rasgos de la vida de Efrén Hernández entremezclados con la ficción y el mundo interior de los personajes, dándose así lo que Manuel Alberca denomina como “pacto ambiguo” (fenómeno literario de correferencialidad entre el narrador, el personaje y el autor)⁷⁸¹.

Como muestra de todo lo anterior, Berdeja realiza en este ensayo un análisis de los elementos señalados en el cuento de “Santa Teresa”, pues considera que en este relato se logra condensar el proceso de formulación de complejos y muy distintos aparatos de comunicación con el otro y consigo mismo (monólogos que son a su vez diálogos)⁷⁸², así como la manera en que el empleo de la fuerza de la palabra y la técnica narrativa puede llegar a convocar y alcanzar cierta vínculo-adhesión intelectual y sentimental del lector con lo expuesto por el autor⁷⁸³. Berdeja, al finalizar el análisis, afirma que el mensaje de Hernández es una constante invitación a “ver para creer”, para imaginar con autonomía y espontaneidad, dejar al pensamiento jugar y, así, poder mirar más allá de lo a simple vista se puede observar.

Otro ensayo que se puede consultar es “Naturaleza e ideal humano en la cuentística de Efrén Hernández”. En este, Juan Alberto Bolaños se propone demostrar que la obra hernandeanana no debe verse como “meros juegos imaginativos para contraatacar lo real e instaurar la soberbia de lo arbitrario, o simples disquisiciones hechas por alguien que no encuentra cabida en el mundo que lo rodea”⁷⁸⁴; si no, más bien, como una en la que “hay

⁷⁷⁹ Ídem.

⁷⁸⁰ Ibidem., p. 139.

⁷⁸¹ Ibidem., p. 140.

⁷⁸² Ibidem., p. 142.

⁷⁸³ Ídem.

⁷⁸⁴ Bolaños, J., “Naturaleza e ideal humano en la cuentística de Efrén Hernández” en Berdeja, J. y J. Osorno (coord.), *Mirar no es como ver: Ensayos críticos sobre la obra de Efrén Hernández*, Universidad Autónoma de Querétaro, Santiago de Querétaro, 2018, p. 174.

una sólida concepción de estética sobre la cual erige todo el cuerpo de su narrativa⁷⁸⁵”. El cuento que servirá como soporte de comprobación será “Un escritor muy bien agradecido”.

Bolaños reconoce que la experiencia literaria de quien lee a Hernández suele estar rodeada de presupuestos y prejuicios que pueden hacer parecer sus rasgos particulares como desconcertantes, superfluos o, en el mejor de los casos, maliciosos e ingenuos a la vez y en rara proporción. Nombra como ejemplos de esto lo dicho por Edmundo Valadés, Alí Chumacero, Salvador Novo, Rosario Castellanos, Ana García Bergua, etc., ya por voluntad premeditada o por precariedad inherente, para quienes la inocencia y la malicia apelan y califican, de uno u otro modo, la obra de Efrén Hernández, haciendo que la inocencia y la ingenuidad, y la malicia con ellas, se patenten como características primordiales en la narrativa del autor. Teniendo presente tal situación, reitera el hecho de que lo más prudente sería acercarse a la obra más directamente, pues, de esta forma, sería posible vislumbrar que “cada uno de sus cuentos es una elaboración narrativa de sus ideales estéticos⁷⁸⁶” regidos por un sentido profundo de la necesidad de buscar dar una solución convincente y precisa a temas nodales en la historia de la humanidad, lo cual nos hace hallarlos vinculados directamente con la tradición humanista del siglo XVII y con la literatura española de los Siglos de Oro⁷⁸⁷. En este sentido es que Bolaños encuentra pertinente retomar lo dicho por Chumacero en cuanto a que Hernández “prefirió recurrir a las grandes figuras de los Siglos de Oro que vivificaron sus métodos expresivos y le cedieron los moldes para verter su emoción personal y el afán de percibir insólitos matices del mundo inmediato⁷⁸⁸”; pues, como menciona Franco Bagnouls al hablar de lo que desarrolla Hernández en su obra, “todo texto suyo implica una selección de base que da prioridad a aquellos materiales cuyo contenido refleje, más que la excelencia literaria, la capacidad sensible de comunicar una verdad⁷⁸⁹”.

En cuanto a la constante relación que se ha querido establecer entre la obra hernandeano con las vanguardias de inicios del s. XX, Bolaños plantea que se llega a la conclusión lateral al considerar que “para Hernández la ficción no es una realidad

⁷⁸⁵ Ídem.

⁷⁸⁶ Ídem.

⁷⁸⁷ Ídem.

⁷⁸⁸ Ibidem., p. 175.

⁷⁸⁹ Ídem.

primordial, entendida como un discurso contextualmente cerrado que, en última instancia, instituye su propia verdad⁷⁹⁰”. Ante la experimentación con el lenguaje y sus significados debemos tener cuidado de no caer en el error de considerarlo como vanguardista ya que, y como lo plantea en su postura crítica, su visión de lo que el arte debe de ser nos muestra un panorama completamente diferente y que lo distancia de la primera impresión que puede darse.

[...]Creemos que esta asociación es más bien accidental y que el asunto se solventa considerando que la imaginación del autor se sustenta en la misma tradición que después, ampliada por el romanticismo, dará cuerpo a las vanguardias.⁷⁹¹

[...] ambas son una elaboración concreta de aquella concepción que está en el origen mismo de la modernidad, el cambio en la relación entre sujeto y objeto.

[...], si Hernández articula un discurso acerca de la realidad para neutralizar y desarticular otro discurso dado respecto a la misma es porque, en última instancia, concibe y acepta esa relatividad de los juicios de valor. Sin embargo, para Efrén el juicio de ningún modo es igual al valor. Menos aún ha de sustituirlo: debe servir tan solo como medio para representarlo, para acceder a él sirviéndose del ejercicio de nuestra mente, específicamente de nuestra inteligencia.⁷⁹²

Bolaños entiende, entonces, que una cualidad intrínseca a sus textos es su apego a la tradición. Pero este apego no es en ningún modo una tradicionalidad cerrada (no es tradicionalismo). La modernidad para Bolaños, pensando en la propuesta de Hernández, puede consistir, aun en la actualidad, más en un modo de integrar en nuestra vivencia ciertas posturas ideológicas surgidas desde antaño, que la elaboración de nuevas ideas.

Si se toma lo que dice Franco Bagnouls sobre que para Efrén Hernández “el principio rector de todas las realidades humanas está dado por planos ideales inamovibles y eternos en cuyo marco habrán de juzgarse y valores los actos humanos⁷⁹³”, siendo así que “la inteligencia, la justicia, la humildad, la honestidad y la autenticidad son prioritarias⁷⁹⁴”, entonces, precisa Bolaños, inclusive podemos decir que estas son más bien cualidades, o de

⁷⁹⁰ Ibidem., p. 176.

⁷⁹¹ Ibidem., p. 177.

⁷⁹² Ibidem., p. 178.

⁷⁹³ Ibidem., p. 179.

⁷⁹⁴ Ídem.

otro modo, formas precisas de llevar a cabo un ideal mayor: el ideal de humanidad. Este ideal sería el “ideal vital” en la estética de Hernández.

Con base en lo anterior, es posible comprender que conceptos como “malicia”, “inocencia” y “absurdo” resultan poco adecuados al estudiar los textos narrativos de Hernández, pues en ellos se ha vertido una enorme carga de subjetividad, fruto del enfrentamiento entre la concepción discursiva de la realidad de los lectores y el nuevo discurso abierto y plurisignificativo de Hernández que, más allá de ser una premisa estética que abogue por una realidad instaurada por la ficción literaria, es una propuesta literaria que participa de una concepción ontológica donde la realidad es independiente de sus interpretaciones posibles de la realidad y que solo valen en la medida en que se acercan a esa realidad inamovible, contundente. Por lo cual, Bolaños concluye que:

En su quehacer literario Efrén Hernández se opone a la sustitución de una realidad por otra sin la previa advertencia de que, en última instancia, lo que se sustituye es un discurso, o interpretación, por otro; y si en su narrativa aparece este mismo mecanismo, es solo como un medio, nunca un fin, para coincidir con lo real. [...] Y nos atrevemos a pensar que eso es lo que espera de nosotros, sus lectores: una locura quijotesca que, por su forma de coincidir con lo real, es el modo más completo de estar de acuerdo.⁷⁹⁵

El último texto que se mencionará en esta revisión de *Mirar no es como ver...* será “Efrén Hernández a tres voces”, texto donde se presentan las transcripciones de las entrevistas realizadas por Julián Osorno a Dolores Castro (el 22 de abril de 2008, en la Ciudad de México), a Juan Bañuelos (el 29 de mayo de 2003, en Tlaxcala) y a Fernando Rodríguez (el 16 de abril de 2002, en la Ciudad de México). Lo que se busca alcanzar con la reproducción de sus palabras es trazar un retrato de Efrén Hernández, arrojar luz sobre la vida y la obra de este importante escritor mexicano de la primera mitad del siglo XX. Como se hace patente, resulta importante mencionar algunas ideas expresadas en estos testimonios directos de personas que no solo leyeron, sino que convivieron y conocieron al escritor, pues en su recordar pueden encontrarse fuentes que afirmen o contradigan lo hasta ahora dicho y reproducido sobre el autor y su obra, que añadan nuevos datos e inviten a reformular la idea, la imagen, que se ha formado de Efrén Hernández, así como a reconocer

⁷⁹⁵ Ibidem. 186.

qué es lo que hay de él en su obra, qué de todo lo percibido e identificado se parece o corresponde a su pensar.

Lo primero que presenta Osorno es lo dicho en entrevista por Dolores Castro. La escritora al recordar a Hernández dice que “en él brillaba el espíritu, la gracia, el ingenio, que era pobre en dinero y rico en dignidad y que era generoso con su tiempo, capaz de orientar rumbos literarios, encender palabras y pensamientos⁷⁹⁶”. También, que como lector “acudía constantemente a los primeros filósofos griegos, a Plotino; desde luego a los poetas dramaturgos, escritores del Siglo de Oro español, y le interesaba particularmente el pensamiento de Baltasar Gracián”. Declara: “Me consta que amaba a los filósofos griegos. Desde luego, a Platón. Es posible que leyera a Heidegger [...] Efrén conoció a Leopoldo Zea, y ahora me entero que también a Emilio Uranga, no a los demás del grupo⁷⁹⁷”.

Castro afirma que Hernández fue muy amigo de Juan Rulfo, y recuerda lo que Hernández decía a menudo sobre este: “Trabajábamos en un archivo, y casi no teníamos que hacer. Rulfo escribía y rompía cuanto escribía. Un día le dije que me lo mostrara, y encontré que era bueno. Ahí empezaron nuestras conversaciones y nuestra amistad. Yo le entregué el Siglo de Oro español, él me introdujo en la lectura de Faulkner y los nuevos narradores norteamericanos⁷⁹⁸”.

Castro termina su entrevista hablando sobre la actividad de Hernández como escritor, y menciona que “Efrén era un constructor meticuloso; leía y releía lo escrito, hablaba sobre lo que estaba escribiendo⁷⁹⁹”, pues, por ejemplo, “para Efrén un cuento era un árbol, su ramaje y frescura, pero también lo que representaba su sombra, y lo que el árbol sabe de la sombra, lo que calla⁸⁰⁰”. Sobre su poesía, Castro resalta, como algo muy particular y valioso, el hecho de que Hernández privilegiaba el silencio⁸⁰¹”.

La segunda entrevista que presenta Osorno es la realizada a Juan Bañuelos. Bañuelos relata que él conoció a Hernández cuando, por los años cuarenta, teniendo unos

⁷⁹⁶ Osorno, J. “Efrén Hernández a tres voces” en Berdeja, J. y J. Osorno (coord.), *Mirar no es como ver: Ensayos críticos sobre la obra de Efrén Hernández*, Universidad Autónoma de Querétaro, Santiago de Querétaro, 2018, p. 212.

⁷⁹⁷ Ibidem., p. 213.

⁷⁹⁸ Ídem.

⁷⁹⁹ Ídem.

⁸⁰⁰ Ídem.

⁸⁰¹ Ídem.

dieciocho años, llegó a México y comenzó a trabajar con Octavio Novaro. Dice que, aunque “Efrén era sobre todo cuentista, él había comenzado con la poesía⁸⁰²”, que era un experto en literatura clásica. Recuerda:

[...] cuando yo me acerqué a él, me dijo: “¿Qué tipo de poesía escribes?”. Escribo poesía en verso libre, le dije, “¿Y qué es el verso libre?”, me preguntó. Entonces yo, con esa ignorancia supina y fatuidad que tiene uno a esa edad, le respondí: “Bueno, comienzo a escribir y donde termina el margen del cuaderno me regreso”. Se rió: “No, eso no es el verso libre, quisiera que me mostraras un soneto tuyo”. Yo no escribo sonetos, está pasado de moda, contesté. A lo que respondió: “Pues si está pasado de moda tienes que dominarlo; tráeme un soneto mañana”. Pasó un mes, dos meses, y no le entregué nada, entonces me dijo: “Te voy a enseñar cómo se escribe un soneto”. Así, con él, aprendí el arte del soneto, el arte de la lira, las cuestiones clásicas. “Solamente así vas a llegar al verso blanco y al verso libre”, me dijo.⁸⁰³

Rememora también que por Hernández fue que conoció a el “maestro Juan Rulfo”⁸⁰⁴, en una ocasión que le pidió lo acompañara a Gobernación por un cuento para la revista *América*. Bañuelos recuerda: “Rulfo le dijo a Efrén: “Oye, creo que aún no está bien, no está preciso”. Entonces Hernández le contestó: “Hay que cambiar esto por esto, estos tiempos verbales”, y Rulfo aceptó”⁸⁰⁵.

El hecho es que con Efrén Hernández aprendí versificación, aprendí a conocer el cuento y conocí a Juan Rulfo. Hernández fue gran amigo de él y a mí me mostro mucha confianza.⁸⁰⁶

Concluye su entrevista afirmando que Hernández renueva la cuentística mexicana con los temas que comienza a abarcar en la prosa, tanto así que fue basto lo que escribió para *América*, lo cual serviría como ascendente para los nuevos escritores que estaban surgiendo⁸⁰⁷, y que, por tanto, “hay que volver los ojos a su literatura, pues sus relatos tienen una gran originalidad⁸⁰⁸”.

La última entrevista realizada por Osorno es la efectuada a Fernando Rodríguez, quien inicia relatando que su primer acercamiento con Hernández fue a los trece o catorce

⁸⁰² Ibidem., p. 214.

⁸⁰³ Ídem.

⁸⁰⁴ Ídem.

⁸⁰⁵ Ídem.

⁸⁰⁶ Ibidem., p. 215.

⁸⁰⁷ Ídem.

⁸⁰⁸ Ídem.

años de edad al leer en *América* sus primeras obras, quedando deslumbrado tanto por su narrativa como por su poesía. El escritor comenta que, aunque él no lo conoció personalmente, gracias a la estrecha amistad con Valentina Hernández (hija de Efrén Hernández) es que supo de varias cosas curiosas, como: los problemas que había en su casa porque su mamá era de los Ponzanelli y Hernández toda la vida anduvo con una mano adelante y otra atrás; la historia de cómo es que Hernández se robó a su esposa (quien “estaba enamorada, pero después ya no lo aguantaba”); de la amistad y reuniones frecuentes de la familia de Hernández con la familia de Rulfo.

Rodríguez comenta que, aunque la vida de Hernández fue muy sencilla, “su literatura fue otra cosa⁸⁰⁹” y “ahí sí que Hernández no se permitió medianías⁸¹⁰”, y reconoce que su obra ha sido poco leída y poco analizada tanto por los críticos como por los escritores. Piensa que el hecho de que “sea un escritor casi secreto⁸¹¹” quizá tenga mucho que ver con que “era muy tajante con sus ideas, muy firme, y no transigía con capillitas literarias⁸¹²”; así como, aunque esto Rodríguez lo reconoce como algo intencionalmente desarrollado y propio de su poética y proveniente de la influencia de la literatura del Siglo de Oro que en él hubo, porque algunos críticos, por ciertos giros que pareen provincianos en su estilo, lo consideraron como un escritor provinciano, que no vale la pena⁸¹³. Rodríguez considera a Hernández un gran cuentista, con un sentido del humor poco usual en la literatura mexicana: “trágico, en ocasiones surrealista, aunque él no estuviera a favor del surrealismo, [...] tragicómico⁸¹⁴”.

En cuanto a su estilo en poesía, percibe que “es sencillo, pero a la vez clásico; y aunque parece adherirse al Barroco, es claro”. Rodríguez declara que le parece inaudito lo que un crítico dijo, en una primera edición de poemas de Hernández no registrada en la edición de *Obras* (1965), sobre que “la poesía de Hernández es una serie de fragmentos deshilvanados, que su autor se dedique mejor a los cuentos, porque como poeta deja mucho que desear⁸¹⁵”, pues no lo ha entendido y es preciso releerlo para ver mejor como es que

⁸⁰⁹ Ibidem., p. 216.

⁸¹⁰ Ídem.

⁸¹¹ Ídem.

⁸¹² Ídem.

⁸¹³ Ídem.

⁸¹⁴ Ídem.

⁸¹⁵ Ibidem., p. 217.

renueva la tradición clásica en los temas⁸¹⁶. Rodríguez concluye diciendo que “Hernández es un escritor que escribe jugando, un autor muy profundo, directo y divertido, en el que, en sus cuentos, se puede advertir un espíritu lúdico⁸¹⁷”.

Ahora bien, en atención a lo que desde el inicio de este apartado se planteó respecto a las fuentes bibliográficas formales desarrolladas y en posibilidad de acceso sobre Efrén Hernández y su obra, los últimos textos a observar y mencionar, aunque de manera muy sintética, son cuatro trabajos de titulación en el ámbito disciplinar literario. Las cuatro propuestas de investigación resultan ser análisis interpretativos que, si bien tienen un enfoque de estudio especializado en aspectos literarios, pueden ayudar a conocer y reconocer un poco más qué es lo que hasta este momento se ha dicho, se conoce y se reproduce, sobre Efrén Hernández y su producción literaria.

El primero de estos textos es la tesis de licenciatura de Edith Negrín, presentada en 1970 y titulada *Comentarios a la obra de Efrén Hernández*. Negrín realiza en este trabajo un acercamiento global a la producción narrativa y poética de Efrén Hernández con la intención de hacer visibles las constantes y generales características de su obra⁸¹⁸. Antes de comenzar a desarrollar su análisis, la autora advierte que, si bien ella “consultó todas, o casi todas, las fuentes disponibles”, hay una existencia escasa de bibliografía referente al autor y, aunque abundantísima, una hemerografía plagada de repeticiones e improvisaciones. No obstante, comenta, pudo aprovechar algunos artículos, pues en ellos se expresaban juicios acertados y penetrantes⁸¹⁹.

Negrín reconoce en la obra hernandeano “el desarrollo constante de un mundo onírico y fantástico, de un sitio en el que el tiempo se ensancha o se contrae, de un mundo infantil impregnado de ingenuidad, ternura y asombro, en el que las divagaciones son más trascendentes que las acciones, y lo pequeño ocupa, en importancia, el lugar de lo grande⁸²⁰”. La autora ubica como principales características de la producción hernandeano:

⁸¹⁶ Ídem.

⁸¹⁷ Ídem.

⁸¹⁸ Negrín., E., *Comentarios a la obra de Efrén Hernández*, UNAM, México, 1970, p. 1. Visto en: <http://132.248.9.195/pmig2019/0233668/Index.html> [02/10/2022].

⁸¹⁹ Ídem.

⁸²⁰ Ídem.

la divagación, los ensueños y la poesía⁸²¹; la presentación de temas “exteriores”, en apariencia, muy simples (no hay temas heroicos o grandilocuentes); y el desarrollo de acciones que tienen lugar en el nivel de lo cotidiano y de asuntos que a la mayoría de la gente no llamarían la atención⁸²². En la obra de Hernández “el tratamiento de los temas 'poco importantes', al igual que las descripciones de objetos o situaciones pequeñas, son puertas para arrojar luz sobre los más importantes problemas humanos: el espacio, el tiempo, la verdad⁸²³”.

Otras características notables en la narrativa de Hernández son el manejo de un tiempo distinto al cronológico determinado por la divagación (la cual, a su vez, sustituirá a la trama)⁸²⁴; así como, el desarrollo de “personajes que no son ni heroicos, ni superiores, ni sobrenaturales, sino del tipo que refieren la clase de personas que se encuentran a millares por las calles, con vidas más bien prosaicas, rodeados de las circunstancias más ordinarias, que trabajan, ríen y se enamoran, y que sueñan dormidos y despiertos, siendo, precisamente, este soñar lo que los hace únicos⁸²⁵”. Estos personajes, por tener una vida exterior monótona, buscan constantemente la evasión⁸²⁶, de ahí que la vida interior de estos

es tan rica —recuerdos, sueños, contemplaciones, anhelos, etc.— que en frecuentes ocasiones [se] hace, hasta cierto punto, innecesaria la comunicación entre unos y otros. Es por eso que, hay muchos monólogos y muy pocos diálogos. El autor hace una lenta y pormenorizada descripción de los pensamientos, sentimientos y sensaciones de sus personajes. En menor medida hay también una reacción de sus acciones, particularmente de las menos importantes.⁸²⁷

De ahí que se puedan relacionar y mencionar otras dos características muy singulares, como lo son: el deleite en la descripción (un gran interés por ir recreando con gran detenimiento cada paso y cada movimiento)⁸²⁸; y la relevancia del fantasear y del recordar, pues, por medio de ello, pueden habitar otros mundos, mirar hacia afuera y mirar hacia adentro, y caer en el análisis subjetivo, en la reflexión deshilvanada, que les permite

⁸²¹ Ibidem., p. 7.

⁸²² Ibidem., p. 12-13.

⁸²³ Ibidem., p. 15.

⁸²⁴ Ídem.

⁸²⁵ Ibidem., p. 29.

⁸²⁶ Ibidem., p. 30.

⁸²⁷ Ibidem., p. 29.

⁸²⁸ Ibidem., p. 20.

participar de ambos mundos, pues estos se encuentran sumergidos en un ambiente de onirismo⁸²⁹.

En general, dice Negrín, la obra de Hernández se ve abarcada por un humorismo que “cristaliza todo en una broma sana⁸³⁰”, que es la acción natural de un espíritu impregnado y rebosante de alegría que, en su deseo de conservar lo alegre y feliz que tiene la infancia, no deja ir la ocasión de jugar y de reír de todo⁸³¹. En esto parece radicar el motivo por el cual “Efrén Hernández trata a sus protagonistas a la vez con ironía y con cariño, dotándolos de un cierto halo de melancolía, y la impresión de que los secundarios están vistos como con un poco más de broma que los personajes principales⁸³²”.

Aunque Negrín utiliza varias obras del autor para ejemplificar lo que va proponiendo e identificando, *La paloma, el sótano y la torre* es uno de sus referentes más citados. Entre las diversas cosas que dice de la novela, hay algunos puntos en los que plantea ideas interesantes que, por resultar ilustrativas, se presentan a continuación sintéticamente.

Para Negrín *La paloma, el sótano y la torre* es una larguísima novela de índole sociológico-costumbrista que tiene como fondo el eco lejano, pero muy lejano, de la Revolución Mexicana; esto último debido a que todos los personajes están resguardados de la contienda, viviendo al abrigo de una enorme casa provinciana⁸³³. En este relato la acción es mínima y gira alrededor del triángulo formado por Catito, Fulán y Juana Andrea (de la cual ambos están enamorados), las relaciones que se crean son apenas la indispensable armazón en que se apoya el relato, el pretexto para describir magistralmente sentimientos, sensaciones y momentos. Como ejemplo de esto se puede pensar en cómo “el deseo sexual de Catito por su tía lo conduce a interesantes observaciones sobre el amor y las diferencias de personalidad entre la gente⁸³⁴”. Es notoria la gran capacidad del autor de penetrar en los personajes y el ambiente⁸³⁵, y la gran importancia que los recuerdos y la vida interior tienen en su pensamiento y propuesta artística. Como muestra de esto se puede tomar el hecho de

⁸²⁹ Ibidem., p. 15.

⁸³⁰ Ibidem., p. 36.

⁸³¹ Ídem.

⁸³² Ibidem., p. 30.

⁸³³ Ibidem., p. 7.

⁸³⁴ Ibidem., p. 15.

⁸³⁵ Ibidem., p. 13.

que “Catito, el personaje narrador, por cada acto que realiza en el momento presente, recuerda muchos momentos pretéritos (la relación de la vida pasada de Juana Andrea, la relación referente a la persona y existencia de su padre y la relación de la existencia de Fulán); y el juego de los sentimientos entre Catito, Juana Andrea y Fulán (la acción de describir lo que piensa Catito sobre sus propio sentir y lo que cree adivinar que piensan y sienten los otros)”⁸³⁶.

Ahora, con la idea de que se ha enfatizado y tomado ya lo más esencial de la propuesta de Edith Negrín, resulta adecuado reparar, aunque de forma breve, a la revisión de lo desarrollado por Nayeli de la Cruz en su trabajo de titulación de licenciatura y en su trabajo de titulación magistral.

En su primer trabajo de titulación, *La construcción del espacio en tres cuentos de Efrén Hernández* (2010), De la Cruz propone “una lectura que explore los hitos narrativos de Efrén Hernández por medio de una comunión plástico-literaria”⁸³⁷, y aclara que, si bien estudiosos como María de Lourdes Franco Bagnouls y John S. Brushwood han abordado ya esta cuestión, este es un tema en el que aún hay mucho que profundizar. La argumentación de la autora “parte de la premisa de que el discurso descriptivo, el punto, la línea, la perspectiva, la imagen de la casa, o de la ventana, funge como elementos que coadyuvan a la construcción del espacio en los relatos de Hernández”⁸³⁸, lo cual permite ver el uso y función del espacio como un rasgo fundamental que estructura el engranaje narrativo en diferentes niveles espaciales en los que sucede la historia⁸³⁹. Los locus (la vecindad, la habitación, la ventana) pasan de ser espacios narrativos cuya primera función es ser escenario, a ser espacios narrativos que trascienden dicho cometido y ofrecen un valor simbólico⁸⁴⁰. En el proceso de lograr tal cosa, propone Nayeli de la Cruz, “Hernández, en ciertos momentos, frena con breves descripciones el curso narrativo, y si bien presenta un locus (a menudo la recámara del protagonista del relato), fragmenta el espacio, es decir, acota cada parte del entorno de manera que los diferentes ángulos espaciales sobresalen”⁸⁴¹.

⁸³⁶ Ibidem., p. 30.

⁸³⁷ de la Cruz, N., *La construcción del espacio en tres cuentos de Efrén Hernández*, UNAM, México, 2010, p.8. Visto en: <http://132.248.9.195/ptb2010/agosto/0660231/Index.html> [02/10/2022].

⁸³⁸ Ibidem., p. 16.

⁸³⁹ Ídem.

⁸⁴⁰ Ídem.

⁸⁴¹ Ibidem., p. 25.

Como se puede observar, este trabajo de investigación resulta ser la base del artículo “De la alcoba al espacio íntimo: tres cuentos de Efrén Hernández”. Lo que se pudo intuir de este hecho es que se ha procurado sintetizar lo más esencial de la tesis en el artículo, esto con la intención de hacer más apto para difusión lo realizado por la estudiosa.

Ahora bien, continuando con el tratamiento de lo desarrollado por Nayeli de la Cruz, en su tesis de maestría, la autora presentó en 2014 ‘*La paloma, el sótano y la torre* de Efrén Hernández, el espacio como dialéctica del cielo y la tierra’. En esta investigación se busca “dar continuidad al asunto del espacio⁸⁴²”, pues, tras una revisión detenida de la obra hernandean, le fue posible discernir que “una de las preocupaciones estéticas del escritor es, además del absurdo, la digresión y la ironía, la noción del espacio⁸⁴³”. De la Cruz considera que, aunque no exhaustivo, este análisis del *locus* fictivo en *La paloma, el sótano y la torre* coadyuvará a describir la novelística de Hernández y mostrar que esta es tan notable como su cuentística⁸⁴⁴, pues en ella hay un nivel de lectura simbólico y retórico. Para realizar su análisis, el trabajo se basa en las propuestas teóricas de Gérard Genette, Luz Aurora Pimentel, A. J. Greimas, Yuri M. Lotman, Gaston Bachelard, etc.

Como parte inicial de su tesis, Nayeli de la Cruz hace una revisión de lo que hasta el momento se ha trabajado sobre la obra de Hernández y, sobre todo, de la novela en cuestión. La autora resalta lo alarmante de la escasez de estudios sobre *La paloma, el sótano y la torre* y el hecho de que, en los pocos que existen, se limita, pese al reconocimiento que la mayoría hace de su originalidad e importancia, a poquísimas referencias⁸⁴⁵. Reconoce en la lectura de tipo gnóstica realizada por Francisco Rosas y las propuestas de tesis de José Julián González (trabajo donde se aborda el tema del amor en la novela) y de Jacqueline Colín (texto que brinda un sucinto apartado sobre la importancia que el tiempo adquiere en la novela) referentes dignos de consideración⁸⁴⁶ en cuanto al tema del espacio y la plástica en el relato.

⁸⁴² de la Cruz, N., ‘*La paloma, el sótano y la torre* de Efrén Hernández, el espacio como dialéctica del cielo y la tierra’, UNAM, México, 2014, p. 8. Visto en: <http://132.248.9.195/ptd2014/marzo/0710323/0710323.pdf> [02/10/2022].

⁸⁴³ Ídem.

⁸⁴⁴ Ídem.

⁸⁴⁵ Ibidem., p. 7.

⁸⁴⁶ Ibidem., p. 8.

Lo que se encontrará en este trabajo de investigación será un análisis de las distintas configuraciones espaciales clave de la novela, como lo son los *loci* del tejado y del sótano (parte alta y parte baja), que dan forma a los núcleos temáticos del discurso narrativo⁸⁴⁷. En la propuesta interpretativa de la autora, la obra se presenta como una alegoría del hombre y su naturaleza proclive a un arriba y un abajo, al bien y al mal⁸⁴⁸, en el que su existencia depende de una dialéctica donde la relación e imbricación de los opuestos y su síntesis es esencial. El desarrollo del locus (espacio diegético donde se llevan a cabo los hechos, tanto de valor físico, movimientos y desplazamientos, como espirituales y oníricos, creado a partir de la palabra escrita⁸⁴⁹), tanto el íntimo (espacio donde se materializan los deseos y los sentimientos), el del recuerdo (espacio de desarrollo de la remembranza, de la memoria), y el del ser humano mismo (espacio de afirmación del hombre mismo, de perfeccionamiento), es el medio por el cual se establecen los límites del hombre para comunicar ideas, pero sobre todo para explorar y explicar el locus altamente perfeccionado que es el ser humano (cuyo proceso está articulado en la imbricación de un espacio sobre otro)⁸⁵⁰. Es por esto que, según la interpretación de la investigadora, aunque dicotómico, la novela termina con el triunfo de Catito, por medio del uso de su ingenio, sobre su oponente, lo cual consolida el arribo de su ideal amoroso al primer plano y le otorga gozo y alegría, así como, después, las consecuencias negativas⁸⁵¹. En fin, la práctica de opuestos se cumple. Como se puede ver, “para Hernández el entorno interior implica poder contemplar al hombre en todos sus ángulos fundamentales: un arriba y un abajo⁸⁵²”, y eso también se alcanza en la novela.

Algunas ideas a resaltar, además de lo ya expuesto, son: que en el desarrollo del discurso descriptivo (un ejemplo de ello es la descripción de la casa) se percibe un compromiso social de parte del autor, y se ve emitida una crítica social⁸⁵³; también, en relación con esto, que “Efrén Hernández deja ver que el hombre, inserto en sus conflictos históricos, ha olvidado una parte de su existencia, por eso es que pone énfasis en la realidad

⁸⁴⁷ Ibidem., p. 9.

⁸⁴⁸ Ibidem., p. 85.

⁸⁴⁹ Ibidem., p. 24.

⁸⁵⁰ Ibidem., p. 89.

⁸⁵¹ Ibidem., p. 90-91.

⁸⁵² Ibidem., p. 91.

⁸⁵³ Ibidem., p. 38.

personal, individual⁸⁵⁴”, y “crea⁸⁵⁵ personajes que miran a su referente inmediato y recurren a la individualidad y la introspección para configurar su carácter⁸⁵⁶”.

Otra cosa importante a señalar es la consideración que la autora hace de que “la crítica, al optar por considerarlo o denominarlo inclasificable, raro, marginal, extraño, secreto (quizá este último adjetivo es el menos marginal)”, ha facilitado el entorpecimiento de su recepción actual, propiciando la reproducción y producción de prejuicios que alejan a los lectores⁸⁵⁷. También el hecho de que en el privilegiar la vida privada frente a la historia en la novela, Hernández evidencia que su

preocupación no estriba en mantenerse y crear una obra inscrita en la llamada novela de la revolución, sino en romper con las formas canónicas y mostrar un asunto poco abordado: la sexualidad. La intención fundamental reside en cuestionar la historia; la vacilación para asentar la fecha precisa de la contienda y el inicio de la narración en referencia a la vida de Catito lo confirman.⁸⁵⁸

Ligado a esto, dice la autora, resulta fundamental reparar en que la historia del joven es presentada en la forma de una memoria (gracias al uso de comillas y la serie de fechas se infiere que es un Catito en una edad madura el que habla), lo cual, considerando la duda expresada por el propio narrador con respecto a las fechas (la falta de conocimiento del actante para situar la participación de las fuerzas militares decisivas para el derrocamiento del gobierno porfirista) y la mayor preocupación del protagonista por sus menesteres sexuales que por el difícil contexto del país, muestra una actitud de poco compromiso del hombre frente a la Historia⁸⁵⁹. Como otros autores vistos con anterioridad, Nayeli de la Cruz identifica como un elemento característico de la obra de Hernández la superposición de un hecho nimio frente a un evento mayúsculo⁸⁶⁰.

Si bien, de forma general, resultan pertinentes muchas de las observaciones y propuestas realizadas por Nayeli de la Cruz, es preciso señalar algunos puntos específicos con los cuales no resulta posible concordar, pues de aceptarlos tal cual han sido planteados

⁸⁵⁴ Ibidem., p. 18.

⁸⁵⁵ Ibidem., p. 22.

⁸⁵⁶ Ídem.

⁸⁵⁷ Ídem.

⁸⁵⁸ Ibidem., p. 48.

⁸⁵⁹ Ibidem., p. 49.

⁸⁶⁰ Ídem.

por la investigadora, las implicaciones serían grandes y sumamente significativas. El primer aspecto tiene que ver con la interpretación final que la autora hace sobre el sentido alegórico del relato, pues, si bien es cierto que el relato mismo es una alegoría de la naturaleza humana en sus dos esencias (lo ideal y lo material-sensible-carnal), evidente influencia del pensamiento neoplatónico, en sus dos aparentes polaridades, resulta intensamente maniquea y desvincula del sentido último que, anunciado desde el principio de la novela, se encuentra al final del relato. Pues, si bien es cierto que en su sueño Catito arroja de la peña a Fulán y, en el transcurrir del tiempo en su sueño, desde que lo arrojó se le vació el pecho y su corazón se secó, comprendió que había obrado en vano y emprendió, en el mismo sueño, la labor de rescate de Fulán (la manufactura de una cuerda profunda y el lanzado de esta al abismo)⁸⁶¹, el final no se define por un triunfo de Catito sobre Fulán, pues en realidad, como el propio Catito reconoce en su sueño, él mismo se ve vencido, más bien viene a ser el triunfo de él sobre sí mismo, sino que se define por la comprensión de que necesita la convivencia de ambos en equilibrio y armonía y se intuye que así se concluye ese “memento”: con el triunfo de la necesidad de ambas naturalezas, ya que, y por eso parece que el final remonta de nueva cuenta al inicio, lo ha entendido y vivido, pero, por su naturaleza misma, ha comenzado a olvidarlo y le es preciso volver a esta resolución, a la experiencia que le ha dado esta claridad. Resulta, entonces, desde esta perspectiva, que hablar de este relato como uno en el que sobresale y triunfa la polaridad negativa es caer, de nueva cuenta, en la realización de una lectura que cae en lo ya predispuesto, en lo fácil y lo maniqueo.

Otro aspecto importante a señalar es la propuesta de De la Cruz en la que plantea que, aunque isotópicamente se impliquen constantemente, los tres personajes no pueden permanecer en un mismo espacio, pues resulta falsa tan categórica aseveración. La autora dice:

La novela en diferentes pasajes ilustra lo anterior, el caso más notorio es la escena del lápiz; Fulán y Catito se encuentran en la recámara colectiva, la primera pregunta al segundo si ha visto tal instrumento elaborado con grafito. De inmediato, Fulán recuerda haber prestado el lápiz a Lina, quien entra a la alcoba en ese momento, él la interroga, ella sale apresuradamente de dicho lugar para

⁸⁶¹ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández*, FCE, México, 2007, p. 440.

evadir la pregunta. Esta escena es el caso único en el que los protagonistas permanecen (sólo temporalmente, unos segundos) cercanos. Pero, en el resto de la historia los espacios no se cruzan y las acciones se realizan, únicamente, en pareja: ya sea Fulán-Lina, ya sea Catito-Lina, ya sea Catito-Fulán. Resta subrayar que los jóvenes comparten un contexto espacial, empero, sus vértices por su condición de triángulo amoroso jamás se unen.⁸⁶²

Aunque en apariencia suene muy convincente lo que plantea, por la referencia que da, cuando se remite directamente el lector al discurso narrativo, se descubre que lo afirmado por la autora no es como ella lo afirma. A demás de esa escena, como consecución de la problemática del lápiz, permanecen en el mismo espacio del comedor Catito, Fulán y la tía Lina (aunque también estén el papá de Catito, la tía Gila y Epaminondas)⁸⁶³; también, la escena en la que Fulán y Catito, bajando de la azotea, después de que Fulán restauró sus zapatos y se vistió mejor, se encuentran con la tía Lina y esta, simulando indiferencia, sopla sobre Fulán las cáscaras de alpiste⁸⁶⁴; la escena en la que Fulán llega con los botes llenos con agua azul de La Piscina y en la que, tras poco a poco acercarse Juana Andrea a Fulán, Catito, sintiendo amargura, se mete entre ellos⁸⁶⁵; y aquella escena en la que Juana Andrea, después del gran suceso del arribo de Fulán con tan preciada agua y el medio encuentro de Juana Andrea con Catito (momento en el que Catito, después de hablarle a su tía de los versos que Fulán escribía y llevarle uno que consiguió con su padre y así sondear y alimentar el interés de esta por Fulán, aprovecha la atención y confianza de Juana Andrea y, acomodándose junto a ella, poco a poco va acariciando, abrazando, tocando, oprimiendo y atrayendo hacia sí a la joven, hasta que esta, cuando él intentó besarla, reaccionó y detuvo lo que ocurría), tras estar observando a Fulán podar un naranjo, a través del espacio que quedaba de la puerta entreabierta, decide acercarse a este cuando baja del árbol y Catito, sin saber que más hacer para permanecer, la acompaña en calidad de sobrino pequeño obediente⁸⁶⁶.

⁸⁶² de la Cruz, N., '*La paloma, el sótano y la torre* de Efrén Hernández, el espacio como dialéctica del cielo y la tierra', UNAM, México, 2014, p. 83. Visto en: <http://132.248.9.195/ptd2014/marzo/0710323/0710323.pdf> [02/10/2022].

⁸⁶³ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández*, FCE, México, 2007, p. 333-336.

⁸⁶⁴ Ibidem., p. 345-348.

⁸⁶⁵ Ibidem., p. 410.

⁸⁶⁶ Ibidem., p. 417-418.

Aunado a esta observación, es importante reparar en el hecho de que, para justificar y sostener la consideración totalizante de que la alegoría completa (la novela) y el desarrollo de los loci (espacios) son la expresión del amor como un espacio cerrado-clausurado, una condición hermética⁸⁶⁷, un círculo donde concentrarse y en donde la introspección⁸⁶⁸ será expresión de ese estado de encierro, de reclusión, que, a su manera, es el enamoramiento: un claustro del alma (espacio lúgubre, estado ciego y confuso⁸⁶⁹)⁸⁷⁰ y del cual no se saldrá finalmente, la autora toma como referencia una cita de aquel nudo narrativo en el que se narra aquella ocasión en la que un día Fulán, externándose del poblado donde vivía, “adquirió conciencia de su soledad, y el presentimiento, la sospecha de que acaso su soledad era su yerro⁸⁷¹”. Dicha cita la toma⁸⁷² desde el punto de la novela que versa diciendo: “Se le iban presentando preponderantemente por medio de figuras [...]”⁸⁷³. En apariencia, la reproducción textual resulta ser exacta y mostrar lo que la autora señala de ella; sin embargo, para quien ha leído el relato con anterioridad, se percibe que algo se encuentra distinto, cambiado, y, en un acercarse inmediato a la novela misma, se descubre que en efecto hay una sutil, pero significativa, variación, pues, en lugar de reproducir:

Surgió también un monte que no era todo de orégano, ni todo de otras hierbas, pues tenía toda clase de plantas de las del campo, y además algunas de orégano, y hasta arbustos pequeños, y *dos árboles altísimos*, espantosamente grandes. Y el uno de ellos era sólido [...]”⁸⁷⁴

la estudiosa reproduce:

⁸⁶⁷ de la Cruz, N., ‘*La paloma, el sótano y la torre* de Efrén Hernández, el espacio como dialéctica del cielo y la tierra’, UNAM, México, 2014, p. 76. Visto en: <http://132.248.9.195/ptd2014/marzo/0710323/0710323.pdf> [02/10/2022].

⁸⁶⁸ Ibidem., p. 77.

⁸⁶⁹ Ibidem., p. 83.

⁸⁷⁰ Ibidem., p. 80.

⁸⁷¹ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela* / Efrén Hernández, FCE, México, 2007, p. 366.

⁸⁷² de la Cruz, N., ‘*La paloma, el sótano y la torre* de Efrén Hernández, el espacio como dialéctica del cielo y la tierra’, UNAM, México, 2014, p. 75. Visto en: <http://132.248.9.195/ptd2014/marzo/0710323/0710323.pdf> [02/10/2022].

⁸⁷³ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela* / Efrén Hernández, FCE, México, 2007, p. 367.

⁸⁷⁴ Ibidem., p. 367-368.

El subrayado, la marca con rojo y las cursivas en la cita han sido colocados por quien realiza esta investigación para hacer un señalamiento claro de los puntos que deben observarse.

Surgió también un monte que no era todo de orégano, ni todo de otras hierbas, pues tenía toda clase de plantas de las del campo, y además algunas de orégano, y hasta arbustos pequeños, y *árboles altísimos*, espantosamente grandes [...]⁸⁷⁵

Aunque casi imperceptible, resultará evidente que estos cambios, omisiones y cortes, no son de poca importancia ni son accidentales. Pues, analícese por partes, el quitar “dos” y dejar únicamente “y árboles altísimos” modifica drásticamente el sentido de lo que se está contando, pues si en el relato originalmente se está describiendo de tal modo solo esos dos árboles, con el cambio realizado por De la Cruz, se expande esa caracterización a todos los árboles del entorno en el que el personaje se encuentra momentáneamente, al espacio-realidad general de esa realidad experimentada por Fulán. Y, además, se suma el hecho de que la autora corta la cita en un punto en el que parece que lo que sigue es la acotación de detalles no importantes o el salto de algún párrafo que, por describir cosas similares y con el mismo hilo conductor, no resultara gravoso el no hacer mención de ello. Sin embargo, resulta importante, porque lo que narra esa parte culmen del párrafo y el párrafo siguiente es algo que vio Fulán y que sería importante para que, al final de todo ese andar de aquel día (dado en la doble realidad conformada por lo objetivo-subjetivo y lo objetivo-accidental-externo), comprendiera que su corazón estaba vacío y que no era bueno estar solo, abstraído en lo ideal, esto es el cómo un colibrí, viendo que uno de esos “dos árboles altísimos, espantosamente grandes” era sólido, mientras que el otro “excesivamente frágil”, tras decidir posarse en él, cayó, pues la rama se desgajó, y, con mucha dificultad, salió volando apresuradamente, volteando varias veces a ver con cierto enojo al engañoso árbol.

De la Cruz continúa la cita con el párrafo que inicia diciendo:

Surgieron así mismo unos suburbios. Con movimiento opuesto al de sus pasos corporales, que del poblado lo iban conduciendo hacia lo despoblado, se veía acá en su mente ir dejando atrás lo despoblado e ir empezando a entrar en una población.⁸⁷⁶

⁸⁷⁵ de la Cruz, N., *‘La paloma, el sótano y la torre de Efrén Hernández, el espacio como dialéctica del cielo y la tierra’*, UNAM, México, 2014, p. 75. Visto en: <http://132.248.9.195/ptd2014/marzo/0710323/0710323.pdf> [02/10/2022].

El subrayado, el marcado en rojo y el uso de las cursivas es un señalamiento realizado por quien realiza esta investigación, no por la autora al hacer uso de la cita referida.

⁸⁷⁶ Ibidem., p. 75.

Hasta este punto, la cita vuelve a ser reproducción fiel del relato. Pero, nuevamente, desde el siguiente párrafo, las cosas resultan distintas pues, mientras que en la novela se lee:

Allí la tarde estaba ya en ese punto en que después de haberse hundido el sol detrás de la línea del horizonte, empieza a percibirse *la mengua de la luz*. El cielo todavía iluminado alumbraba todavía intensamente; pero ya no había sol en las bardas ni en los edificios, ni aun en las torres más altas. Sus últimos oros apenas eran recibidos ya por la porción más alzada de unos grupos de nubes que coronaban la tarde.

Abajo había, pues, una luz envolvente, pareja y de extrema suavidad. No se hacían sombras. El cielo, como a esa hora suele, aunque del lado del Poniente estaba todavía encandecido, hacia el Oriente empezaba a pardear; pero las nubes, cuya posición se cargaba hacia el mediodía, también intensamente iluminadas emparejaban la luz hacia ese lado. Y además, ya se sabe, que la luz del lado norte es la más fija.

En suma, de las cosas, sólo las cosas que miraban hacia el Oriente recibían en menor dosis el vespéral reflejo, aún vivo pero ya decreciente, suave y triste.

Iba entrando Fulán por entre las primeras casas. La línea imaginaria de la mitad de la calle imaginaria era su vía. [...]⁸⁷⁷

La autora cita:

Allí la tarde estaba ya en ese punto en que después de haberse hundido el sol detrás de la línea del horizonte, empieza a percibirse *la mengua* luz [...]

Abajo había, pues, una luz envolvente, pareja y de extrema suavidad [...]

Iba entrando Fulán por entre las primeras casas. [...]⁸⁷⁸

Cuando contrastamos lo que presenta la autora y lo que se presenta en la obra, se vuelve evidente que hay una importante y determinante modificación en el texto, la cual es que mientras que en la novela “mengua” funge una función sustantiva del acto de disminución de la intensidad-presencia de la luz, lo cual se refuerza con el uso de la preposición “de” y el artículo “la”; en el caso de la cita presentada por la autora de la tesis,

⁸⁷⁷ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández*, FCE, México, 2007, p. 368.

⁸⁷⁸ de la Cruz, N., ‘*La paloma, el sótano y la torre* de Efrén Hernández, el espacio como dialéctica del cielo y la tierra’, UNAM, México, 2014, p. 75. Visto en: <http://132.248.9.195/ptd2014/marzo/0710323/0710323.pdf> [02/10/2022].

la palabra “mengua” funge una función adjetival que dota lo descrito, el espacio, de una escases de luz. Añádase a esto el que los extractos de cita suprimidos, y los puntos en los que se realiza el corte, tienen una significación indiscutible y determinante en el sentido total del mensaje emitido, de la realidad que se busca reproducir, pues, mientras que en lo expuesto por la autora parece describirse un espacio oscuro, cerrado, melancólico e, inclusive, triste, lo descrito en el discurso narrativo parece, pese a que se describe que el espacio en el que se encuentra Fulán es en pleno ocaso, a punto de anochecer, el desarrollo descriptivo de la narración, el relato de acontecimientos, presenta una realidad cargada de luz, iluminada y luminosa, en el que ni siquiera “se hacen sombras”, como si hubiese despertado a un nuevo día en el que Fulán iba entrando y caminando por en medio de la calle imaginaria de la vía de su vida.

Para finalizar con el tratamiento de este complejo, aunque breve, panorama de estudio dedicado a Efrén Hernández, resulta pertinente atender a lo que Juan Manuel Berdeja propone en *Efrén Hernández o el arte de la digresión*. En este trabajo de tesis doctoral (publicado en 2019 como libro por la Universidad de Guanajuato) Berdeja tiene como cometido mostrar el alto nivel artístico y la complejidad del mundo creado por Hernández, así como cooperar en la comprensión del mismo; lo cual, reconoce el autor, requerirá de identificar cuál es el gesto artístico y la lógica que llevan al autor a desviar la mirada de los procesos históricos nacionales, de contemplar pequeños intersticios. Esta cuestión, propone él, siempre se esconde en la digresión, pues en ella, constantemente, Hernández encuentra el espacio para poner en claro las motivaciones de sus personajes. A partir de esta idea es que se desarrolla toda la investigación en la que se fundamenta su lectura analítica de *El Señor de Palo* y de *Cerrazón de Nicomaco*, por considerarlas obras en las que Hernández despliega exponencialmente su personal propuesta literaria.

Dentro de su trabajo de investigación, Berdeja revisa y comenta lo que hasta el momento ha dicho la crítica literaria (retoma algunas de las ideas expresadas por Novo, Villaurrutia, Castellanos y Chumacero, etc.); reproduce el ensayo que presenta en *Mirar no es como ver...* y lo amplía con el análisis de otros conceptos y figuras (el perro, el silencio, etc.); y hace una revisión minuciosa de *Cerrazón de Nicomaco*, por la cual puede decir, analizando los diferentes elementos de la primera edición de la novela, que su propuesta

literaria llegó a ser una propuesta también visual (por los dibujos que el mismo autor realizó e introdujo en esa primera edición).

Juan Manuel Berdeja, finalmente, cierra concluyendo que: la digresión simboliza un trabajo tanto artístico como racional centrado en la urgencia de saber y descifrar cosas, y que da como resultado una visión multiforme de la realidad; también, que ese “solitario yo narrador”, siempre presente y poseedor de armas como la candidez y la potencialidad, es uno que se asume falible, derrotado e inepto para vivir en el mundo de sus relatos, pero también presto para aprender de sí y de su entorno, y que, si bien no domina nada ni a nadie, es capaz de maximizar sus nexos gracias a su comprensión y su congeniar poco común. La obra de Hernández es, en esencia, una que invita a leer las sombras y las sonrisas del rostro humano, una reconciliación con la reflexión y con la fidelidad a cualquier tipo de acto de verdadera vida.

CONCLUSIONES

Después de todo lo analizado, se puede afirmar que *La paloma, el sótano y la torre* presenta dos niveles interdependientes de significación: uno en el que se da la comprensión y la asimilación de lo real como un fenómeno compuesto conjunta y equitativamente por lo ideal-subjetivo (incluyendo lo “fantástico”, lo “onírico” y lo “metafórico”) y lo material-objetivo, en el que la naturaleza carnal (representada por Catito) puede y debe ceder voluntaria y conscientemente espacio a la naturaleza ideal y elevada (representada por Fulán), disponiéndose a unirse en beneficio de esa tierra fértil que es la naturaleza humana (representada por Juana Andrea), que tiene, necesita y participa de ambas y sin la cual, como fundamento sólido, ellas no podrían ser. Y otro nivel en el que se da un profundo y contundente juicio por el cual, como miembro de esta particular sociedad del Bajío (identificable como León, Gto., de acuerdo a los datos que estratégicamente se dan a lo largo de todo el discurso narrativo), se reconoce como principal problema el intenso estado de soledad en que viven aquellos que forman parte de esta sociedad, causado por la recalcitrante represión sexual, por la censura represora inconsciente en ellos, que los orilla y condena a ocultarse y fingir ser personas sin instintos ni deseos carnales (inclusive, en cierta medida, a personas en situaciones tan excepcionales como Juana Andrea, aunque no a sujetos como Fulán, aunque estos también llegan a sufrir por la repercusión que esta situación provoca en los demás), negándose a sí mismos y a los otros, por temor a verse descubiertos y no cumplir con aquello que se reconoce como modelo excelso de vida: una educación tradicional, basada en los preceptos de la moral católica, inhumanamente inhibitoria que produce, en especial en la mujer, la adopción de una actitud cerrada dentro de la cual no puede darse cabida al reconocimiento del menor vislumbre de manifestación de lo sexual sin causar una inmediata sensación de infinita culpabilidad en el individuo⁸⁷⁹ y de impasibilidad y alejamiento en los que lo rodean⁸⁸⁰; una configuración sociocultural en la que, bajo esa educación del “*pensar el bien*”, las personas admiradas, celebradas y tenidas como mejores son las que aparentan ser “inteligentes”, “mansas”, “cumplidas”, “sinceras”, “honestas”, “exactas como un fiel de precisión”, “sonrientes como el alba”,

⁸⁷⁹ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela* / Efrén Hernández, FCE, México, 2007, p. 348.

⁸⁸⁰ Ibidem., p. 349.

“dóciles como la cera” y “sensitivas/sensibles”, de tal forma que resulten ser personas “perfectas”, aunque por dentro sean, como dice Catito-narrador, “música, muy música”⁸⁸¹ (o, más claramente, hábiles, experimentadas, habituadas a las mañas, al desenvolvimiento ágil y artificioso de la vida en la vida, tendientes a las llamadas “andanzas” de esta en sus múltiples y muy variadas formas, como la música que es tocada y bailada en todos los ámbitos, en sus diferentes estilos, por muchos) imposibilitando la comunicación y la comprensión tan necesarias para reflejarse los unos en los otros, unirse y permitirse vivir y ser en plenitud, aceptando sin temores su naturaleza dual, la cual requiere de la convivencia y equilibrio de lo carnal- objetivo y lo ideal- subjetivo.

La rememoración de tan particular ocasión, y lo que gracias a ella se dio y se obtuvo después, no es una mera excusa para ejemplificar y representar tan natural y esencial condición fundamental humana y así alcanzar la conformación literaria de una obra de alcances universalistas. Se trata, más bien, de la ocasión propicia necesitada y buscada para re-vivir, re-presentar, re-evaluar, re-considerar, re-conocer y re-conocerse en origen; para hablar de lo callado, de lo ignorado tanto por omisión (sea intencionada o no intencionada) como por ignorancia, que es el real padecimiento que provoca la realidad referida y representada, y así poder decir lo que, por la excepcionalidad circunstancial vivida, Catito-narrador, este narrador-protagonista que tan ligado está a Hernández-autor, no solo por sus coincidencias sino por la forma tan similar a la propia del género memorialístico, ha podido afrontar y aceptar, después de mucho sufrir, y que ahora se comprende como malestar común a superar; para dar testimonio, consuelo y esperanza a aquellos que como él (quien nos habla) han vivido entre esas cosas¹⁰; en fin, para abrir un espacio en el que, pese a encontrarse, una y mil veces, en y con tan complicado estado de cosas, se tenga como posible el llegar a ser en plenitud en el verdadero *vivir el bien*. Estas consideraciones, fundamentadas en indicios discursivos colocados en el relato (y que ya han sido ubicados, analizados y puntualizados a lo largo del tercer capítulo), no son sino elementos que ayudan a sustentar la propuesta de que el juicio emitido no es únicamente el de Catito-narrador (como el papel ficticio que representa), sino el propio de Hernández hablando por medio de la voz de este (lo cual se manifiesta tanto en la coincidencia y similitud de los acontecimientos narrados en el relato con los testimoniados por el autor, sus familiares,

⁸⁸¹ Ibidem., p. 297.

amigos y conocidos; como en todo el desarrollo estructural que se le da al discurso narrativo para acentuar la intencionalidad rememorativa-declarativa asumida por un “Yo-narrador”), al mero y llano estilo de lo que ya en el primer capítulo se identificaba como propio de la llamada “novela autobiográfica”.

En el tenor de esta última idea, y como se planteaba en el primer capítulo y se dilucidó en el segundo y tercero, se observa que es cierto que, por su naturaleza y pretensión original, en las “novelas autobiográficas” es posible encontrar discursos narrativos ficcionales que tengan como fin principal la emisión de un juicio por parte de su autor como un sujeto consciente de sí, de su realidad individual, social y humana, de su historicidad, y que tal intencionalidad, aunque aparentemente velada, se puede encontrar latente en todo el relato, de principio a fin, pues se busca decir lo “imposible de decir”, la realización catártica de una vida que necesita ser exteriorizada, expuesta y declarada para ser liberada de todo peso o daño que no permita avanzar o desarrollarse en plenitud (sea en el contemplarse individual o colectivamente). También, se acentúa el hecho de que, al menos en el caso de Efrén Hernández, la decisión de usar la ficcionalidad en esta modalidad para desarrollar el discurso narrativo y poder contar lo no decible, ocultándolo para después revelarlo con cálculo y siempre tras la máscara de la ficción, no responde a que el autor no sepa o no pueda asumir directamente aquello que es motivo de vergüenza⁸⁸², a que no sepa o no pueda canalizar literariamente el problema, ni porque no quiera tomar sobre sí el juicio que desea comunicar; sino que, más bien, obedece a que ha comprendido que aquello que reconoce y, necesita y quiere decir, requiere de esta forma narrativa para lograr ser expresado en su justa medida, pues encuentra, estratégicamente, que aunque pudiese emplear otros medios discursivos, este es el idóneo para lograr reproducir, re-producir y producir la realidad referida, la naturaleza dual de los seres humanos dándose a través del tiempo, de una manera más completa, más exacta, más justa y natural.

Se destaca, entonces, que la razón por la que tan significativo juicio ha sido emitido por medio de este específico tipo de discurso ficcional obedece a que, ya que en todo discurso ficcional la referencialidad es secundaria, es posible por medio de él hablar con

⁸⁸² Alberca, M., *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Editorial Biblioteca Nueva, España, 2007, p. 110-111.

naturalidad y gran detalle de aspectos que corresponden a la realidad ideal-subjetiva y que, por no ser parte de lo que se entiende como parte de la realidad material-objetiva, no son contemplados ni tratados comúnmente por los discursos descriptivos en los que se trata de dar cuenta sobre la Historia, pero que ciertamente son e influyen en la realidad de los individuos, las sociedades y las culturas, en su configuración y en su desarrollo; así como por los recursos que el lenguaje proporciona, se vuelve posible tanto un proceso de identificación-reflexión del uno en el otro, de los unos en el otro, de los unos en los otros y del uno en los otros, y se faculta la posibilidad de transformar el discurso con que se lee y se determina la realidad, se abren nuevas vistas, nuevas lecturas, nuevas configuraciones de la realidad. Como ejemplos de estas dos últimas ideas puede recordarse lo analizado respecto a la pausa reflexiva en la que Catito-narrador, a causa de estar contando la reacción de Juana Andrea cuando Fulán la conoció cumplidamente⁸⁸³, dice que él no puede estar de acuerdo con el ocultismo en el que vivían y, muy sutilmente⁸⁸⁴, en su cavilación, transforma el juanino “Castigaré la secreta soberbia con manifiesta lujuria” por un “Castigaré la secreta lujuria con manifiesta soberbia⁸⁸⁵”; y lo analizado en el apartado de la *Voz* (en la parte dedicada a los relatos metadieéticos yseudodieéticos, donde se toma como ejemplos el relato que la gente hacía sobre cómo Fulán permanecía velando la casa de la abuela en las madrugadas y las dos grandes analepsis dedicadas a contar quiénes eran Fulán y Juana Andrea) sobre la condición que el narrador llega a tomar de narrador extradiegético-heterodieético en focalización cero y el juego que hace con el estado del discurso tornándolo ya traspuesto (sea en un estilo indirecto o en un estilo indirecto libre), ya restituido, gracias al que se comprende que es, lejos de una manifestación de “egocentrismo narrativo”, una acción de tomar y aceptar como suyo lo referido, sí para dar testimonio pero, sobre todo, para fungir como intermediario, punto de paso, seguro, para facilitar la asimilación y la reflexión del otro con su “sí” mismo y con los “otros”, pues la realidad ante la que se expone quien como él se identifica por haber vivido, crecido y sido en esta realidad, es compleja de ver, de afrontar y de aceptar como propia.

⁸⁸³ Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela / Efrén Hernández*, FCE, México, 2007, p. 387.

⁸⁸⁴ Ibidem., p. 388.

⁸⁸⁵ Ídem.

Todo en el relato se encamina a mostrar que es desde la particularidad, en la particularidad y por la particularidad de las cosas que se da la comprensión de esta realidad común aludida, del problema que la aqueja. Por ello es que el discurso narrativo se basa en buena medida en el desarrollo de pausas en las que el narrador se detiene a reflexionar, rememorar y describir desde su particularidad la particularidad de su sí mismo (de su conciencia y su existencia), de sus especiales compañeros (Fulán y la tía Lina), de su realidad socio-cultural inmediata, del momento histórico, en fin, de la “normalidad” en la que su existencia se desenvolvía. Algo similar ocurre en la transgresiva forma, en general, de todos los aspectos concernientes al *tiempo*, el *modo* y la *voz*, pues, como se ha demostrado, aunque la voz de ese “Yo” narrativo que es Catito-narrador se siente presente todo el tiempo, la configuración discursiva del relato está encaminada a mostrar vívida y certeramente la realidad en su justa apariencia, en su justo acaecer y en su justa y cierta incidencia en la experiencia vital de todos aquellos a los que representa quien enarbola la narración. Todo esto, por tanto, porque la novela entera está consagrada a contar la historia de lo particular, de lo común, de lo habitual, del sentir, del callar, de lo que queda al margen al relatar la Historia con sus “importantes” hombres y hechos, de lo que primaria y fundamentalmente define el rumbo de una vida, de muchas vidas, y en lo que se engendra, se arraiga, se alimenta y se reproduce el bienestar y el malestar, las problemáticas de un existir específico.

Es justo señalar entonces que, para poder hacer visibles y comprensibles cada uno de estos aspectos, no habría sido suficiente solo leer la obra y, por mera intuición, buscar interpretar el sentido de cada uno de ellos; pues aunque cierto acierto se hubiera encontrado en los inmediatos y primeros vislumbres lectores, era preciso, dada la complejidad formal y de sentido del discurso narrativo hernandeano, analizar la configuración estructural del relato, para así, observando el funcionamiento propio de los elementos fundamentales constitutivos en la novela, poder distinguir con claridad la manera en la que se replicaba la historia, el modo en que se emuló y se reprodujo el específico proceso rememorativo-memorialístico presentado y la forma en que se reprodujo y re-produjo dicha realidad, pues en ello es que se enuncia, se expresa y se transmite el conjunto de ideas y discursos que rigen, dirigen y definen el mundo-realidad referido, la lectura (con sus cuestionamientos y propuestas) y el juicio que de ello busca emitir el autor. Es obvio que el observatorio que se

da en este relato del mundo interior (de las emociones, los sentimientos, los afectos y las pasiones; los procesos de pensamiento, de enunciaciones internas y de proyecciones sensibles, sensitivas y oníricas) y de la vida íntima, habitual y común (personal, familiar y social-nuclear) no habría podido ser visto como tal ni comprendido en plenitud si a la lectura analítica que se le efectuara no se le hubiese aplicado un estudio estructural como el que la teoría literaria de Gerard Genette plantea y facilita, y habría quedado limitada de no haberse, siguiendo lo básico-esencial de la propuesta teórica genettiana, propuesto una más amplia clasificación-definición de las pausas y de las escenas desarrolladas por Hernández en la novela. Definitivamente, de no haberse atendido con suma atención y cuidado los detalles de los diversos aspectos del relato, continuaría siendo fácil arribar a la conclusión de que es la digresión lo que impera (lo cual, ya se ha podido ver, no es como tal, pues las pausas realizadas, que son las que podrían hacer parecer que se desvía la atención y se bifurca el camino narrativo, suelen estar vinculadas en sentido y razón directa con lo narrado en el relato primero), y que esta, en un vagar indefinido, perfila por entero el estilo narrativo hernandeano.

En fin, de más no está decir, por tanto, que hoy la Historia, gracias a las posibilidades que facultó el empleo de esta teoría para la correcta lectura, asimilación e interpretación de un relato ficcional tan especial como el que en este trabajo se ha considerado, ha ganado una evidencia de la posibilidad de conocer de manera más cercana y esencial lo personal, lo interior y lo particular a través de la literatura, la posibilidad de escuchar en mayor proximidad las voces de los individuos (los pensamientos, sus juicios y sus percepciones), que conscientes de su historicidad, se manifiestan determinada, intencionada y declaradamente.

Además, visto desde la perspectiva que se da en este discurso narrativo, cuán significativo es poder considerar el hecho de que la problemática que acomete la realidad de esa sociedad del Bajío (la sociedad leonesa), de la sociedad mexicana y de todas aquellas que se identifiquen, pues se encuentran inscritas en un “pensar el bien” (tan estrechamente vinculado con los orígenes de pueblos colonizados por países católicos), no han sido principalmente los conflictos bélicos, ni las problemáticas que aparentemente las han originado y hecho estallar (la pobreza, la explotación, la corrupción, etc.), sino algo más

profundo, menos perceptible, pero más determinante y esencial como los son las ideas que sustentan la lectura del mundo, de la realidad, y del ser en este. Para Hernández, de acuerdo a lo manifestado en el discurso, el problema verdaderamente acuciante es eso que se identifica en el relato como el “*pensar el bien*”, el vivir en el estado de cosas que por este se genera, se reproduce y se perpetúa, y no porque sucesos como la Revolución Mexicana no sean de relevancia, sino porque, si atendemos a lo que propone en el discurso narrativo, estos son consecuencias de lo generado por el mismo *pensar el bien*, de los malestares que este produce en el desarrollo de las sociedades que en él y con él se forman, lo cual, de acuerdo a lo que muestra, no tienen el mismo nivel de afectación y determinación, pues múltiples conflictos bélicos, políticos y económicos habían sido y fueron en el momento de la historia referida y en el momento de publicación de la novela y eso, se infiere, no cambió el hecho de que el problema siguiera y, posteriormente, continuara estando: un atavismo moral, manifestado más visible y constantemente en lo sexual, que producía gran ignorancia e incompreensión de su propia naturaleza en los individuos pertenecientes a esa sociedad, así como incomunicación e hipocresía entre los unos y los otros, que ocasionaba un constante y total estado violento de temor, angustia, animadversión, engaño, represión y profunda soledad.

Quizás, aunque no se especifica ciertamente esto en el discurso, pensando en el activo, reflexivo y comprometido pensamiento y desempeño literario de Hernández (ya no solo como poeta y escritor de novela, teatro y cuento, sino también como ensayista y como crítico artístico y cultural), tal como se planteaba al hablar de la idea de juicio de acuerdo a la lectura que de Arendt hace Maria Laura Giacobello, la determinación de escribir esta novela (cuya publicación se dio en el año de 1949) pudo haber sido alentada, además de las propias vivencias y “caídas en cuenta” de Hernández en su vida personal, por la observación de los acontecimientos históricos tan intensos acaecidos en la primera mitad del siglo XX mexicano a lo largo del país, y, más específicamente, en la región del Bajío (teniendo como uno de los principales puntos de desarrollo la ciudad de León), tales como la Primera Guerra Cristera (1926-1929⁸⁸⁶), la Segunda Guerra Cristera (1931-1938⁸⁸⁷) y el

⁸⁸⁶ Guerra, E., “El fuego sagrado. La Segunda Cristiada y el caso de Michoacán (1931-1938)” en *Historia Mexicana*, Vol. 55, No. 2 (Oct. - Dec., 2005), El Colegio de México, México. 2005, p. 514. Visto en: <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1532/1351> [21/09/2022].

⁸⁸⁷ Ibidem., pp. 513-575.

llamado Movimiento Sinarquista (1934-1951⁸⁸⁸). Con esto no se busca decir que con este relato Efrén Hernández se manifestara como contrario o promotor de una u otra postura política, pues, como ya se había dicho, el problema que identifica él, como sujeto consciente de sí, de su realidad socio-histórica-cultural y su condición humana, va más allá de estos conflictos y beligerancias, es más profundo y, más bien, los comprende dentro de sí, pues son consecuencias del malestar que este problema provoca. Más bien, lo que se puede poner en consideración es que la emisión de este juicio hace más puntual el hecho de que, como ya se ha dicho, el inherente estado del “*pensar el bien*” permea todo y, aunque unos resulten más apegados a lo más evidente de esta condición y otros declaren estar en franca oposición a las ideas que inmediatamente se vinculan a esta y se declaren promulgadores de una nueva realidad que traerá la mejora y el redención del país, mientras en esencia y raíz no se comprenda el malestar, su origen, su influencia y sus consecuencias, la afectación y reproducción, aunque de maneras diversas, de la violencia de una naturaleza así (impositiva, radical, de apariencias y pretensiones, de “formas”, de acoplamiento forzado, de miedo, de desigualdad, de negación, de desconocimiento, de incompreensión, de incomunicación, de soledad) continuará.

Una vez más, entonces, es preciso decir que la importancia de tal obra para quienes escriben la Historia radica en tres aspectos: Primero, en que, de manera consciente, Efrén Hernández, como autor que deja gran rastro de sí, aunque aparentemente no directa y totalmente, en la obra, da constancia, por medio de la representación literaria, de su realidad socio-histórica-cultural, pero ya no solo en aspectos descriptivos de lo ambiental, de lo político-económico-bélico, o de los grandes sucesos, sino que también, y más concentrada y específicamente, del sentir y del pensar, así como de la habitualidad y la particularidad. Segundo, en que, de una forma única, con una maestría y una innovación sin precedentes en la técnica narrativa, Hernández hace uso de la ficción como un medio por el cual él, como sujeto, un yo, consciente de sí y de su historicidad, desarrolla abierta y declaradamente, aunque esto suene paradójico, un juicio; sí, un juicio que da cuenta de aquello que el sujeto ha vivido y vive, y de lo que reconoce, conscientemente, como origen de las problemáticas

⁸⁸⁸ Serrano, P., “El Sinarquismo en el Bajío Mexicano, 1934-1951” en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, UNAM, México, 2006. Visto en: <https://moderna.historicas.unam.mx/index.php/ehm/article/view/68856/68866#:~:text=El%20sinarquismo%20fue%20un%20movimiento,su%20ya%20larga%20y%20enconada> [21/09/2021].

y males que acometen su realidad (individual y compartida); en fin, un juicio que enuncia lo dicho y lo no dicho, que expone lo visto y lo no visto y que, con ello, testimonia lo experimentado, lo olvidado, lo callado, lo imposible de contar, una realidad que no comprende únicamente una lejana generalidad, sino la particularidad y la generalidad en su profunda, compleja y siempre constante relación. Y, tercero, un discurso que refleja y da innegable cuenta del daño que se experimenta en el vivir en tales circunstancias y que, sin dejar de dar constancia de que pretende y hace todo por referir la realidad en su complejidad, también habilita, y habilita siempre que sea factible y necesario, el poder percibirla y comprenderla desde una visión que sea fiable y profunda, aunque de entrada se acepte su natural falibilidad y subjetividad, así como la posibilidad de un cambio, por medio de lo discursivo, de las ideas que rigen la configuración de la realidad, de la percepción y comprensión que de ella se tiene; todo esto dado a que es tal la conciencia de sí como parte de una realidad socio-histórica-cultural específica, de un espacio y tiempo determinados, y del malestar y repercusión que en su existencia (y en la de sus allegados) ha tenido, tiene y sabe que tendrá la problemática que devela y muestra en el relato ficcional.

Entonces, es posible concluir este trabajo de análisis afirmando que, aunque parezca redundante, *La paloma, el sótano y la torre* es un discurso narrativo complejo por medio del cual Efrén Hernández, a través del narrador, emite un profundo y contundente juicio en el que, como miembro de esta particular sociedad del Bajío (León, Guanajuato), reconoce como principal problema socio-histórico-cultural el intenso estado de soledad en que viven aquellos que forman parte de su realidad, a causa de la recalcitrante represión originada en el “pensar el bien”, manifestada visiblemente en lo sexual, que los orilla y condena a ocultarse y fingir, negándose a sí mismos y a los demás, por temor a verse descubiertos y no cumplir con el ideal a seguir y que imposibilita la vital facultad de comunicación y comprensión tan necesarias para reflejarse los unos en los otros, y poder unirse y permitirse vivir y ser en plenitud, aceptando sin temores su naturaleza dual, la cual requiere de la convivencia y equilibrio de lo carnal-objetivo y lo ideal-subjetivo. A demás, que es posible afirmar la posibilidad de encontrar discursos narrativos ficcionales que tengan como fin principal la emisión de un juicio por parte de su autor como un sujeto consciente de sí, de su realidad individual, social y humana, de su historicidad, y que, aunque

aparentemente velada, esta intencionalidad se puede encontrar latente en todo el relato, de principio a fin, pues se busca decir lo “imposible de decir”, la realización catártica de una vida, de ciertos aspectos de esta, que necesita ser exteriorizada, expuesta y declarada para ser liberada de todo peso o daño que no permita avanzar o desarrollarse en plenitud (sea en el contemplarse individual o colectivamente), del estado de constante, aunque ignorado, malestar y del, una vez reconocida la realidad, intenso paroxismo y colapso que una existencia así tarde o temprano podría ocasionar.

Finalmente, es posible aseverar que la importancia de Efrén Hernández para la Historia y la Literatura no radica únicamente en el gran papel que fungió como difusor y gestor literario-cultural, como subdirector de la *Revista Antológica América* o como impulsor de grandes escritores, sino, por sobre todas las cosas, por su gran propuesta y producción literaria, por la incommensurable valía de *La paloma, el sótano y la torre*, un juicio emitido por un sujeto consciente de su historicidad, la historia de un hijo del *pensar el bien*, el fruto de la soledad nacida del *pensar el bien*.

Fuentes Consultadas

Alberca, M., *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Editorial Biblioteca Nueva, España, 2007, pp. 395.

Alonso, L. y C., Fernández, “Roland Barthes y el Análisis del Discurso” en *EMPIRIA. Revista de Metodología de las Ciencias Sociales*, núm. 12, julio-diciembre 2006, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2006, pp. 11-35. Visto en: <https://www.redalyc.org/pdf/2971/297124008001.pdf>

Arrieta, E., *León, ciudad de recuerdos*, León Consultores, León, 2011, pp. 192.

Avechuco, D., Figura 1 en ResearchGate. Visto en: https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-General-Jose-Perez-Castro-fusilado-el-3-de-agosto-de-1914-en-Leon-Guanajuato_fig1_322234503

Barthes, R., *Análisis estructural del relato*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, pp. 209.

Berdeja, J., *Efrén Hernández o el arte de la digresión*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2019, pp. 271.

Berdeja, J. y J. Osorno (coord.), *Mirar no es como ver: Ensayos críticos sobre la obra de Efrén Hernández*, Universidad Autónoma de Querétaro, Santiago de Querétaro, 2018, pp. 233

Bertini, A., *Non-Fiction: forme e modelli*, Università di Macerata, Macerata, 2013, pp. 329. Traducción libre realizada por Susi Carolina Yebra Parra. Visto en: <https://nuovorealismo.files.wordpress.com/2012/12/tesidott.pdf> [17/ 03/ 2022]

Bianconi Lorenzo y Giorgio Pagannone, ‘Piccolo glossario di drammaturgia musicale’ en *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*, Lecce-Iseo, Pensa MultiMedia, 2010, pp. 201-263.

Biblioteca de la comunidad de Madrid, “Un recorrido por Grecia” en *El portal del lector*, Bibliotecas de la Comunidad de Madrid, Madrid. Visto en: https://www.madrid.org/cs/Satellitecid=1354559872936&idSeccion=1354559807551&language=es&pagename=PortalLector%2FPage%2FPLEC_contenidoFinalNavegable#:~:text=

[Per%C3%ADodo%20hom%C3%A9rico%20\(1100%2D%2070%20a.C,cl%C3%A1sico%20\(500%2D%20338%20a.](#)

Bubnova, T., “La poesía de Efrén Hernández: Visión "autoscópica" de la vida y la experiencia espiritual”, *Acta poética*. Vol. 35, no. 2, UNAM, México, jul./ dic. 2014, versión On-line ISSN 2448-735X, versión impresa ISSN 0185-3082. Visto en: http://www.scielo.org.mx/scielo.phpscript=sci_arttext&pid=S018530822014000200006&lng=es&nrm=iso&tng=es

Burckhardt, T., “La simbologia dello specchio”, 2000 en *Centro Studi La Runa. Online.*, 1998-2022, Centri di Studi La Runa. Archivio di storia, tradizione, letteratura, filosofia, Online. Visto en: <https://www.centrostudilaruna.it/burckhardtsimbologiaspecchio.html>

Cappellini, S., “Surrealismo nell’arte: significato, opere e artisti” en *Studenti*, Mondadori Media S. p. A., Milán, 2022. Traducción libre realizada por Susi Carolina Yebra Parra. Visto en: <https://www.studenti.it/surrealismo-significato-opere-artisti.html>

Castany, B., “Reseña de Figuras III de Gerard Genette”, Universidad de Barcelona, Barcelona, pp.21. Visto en: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/34775/1/564817.pdf>

Cirlot, J., *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1992, pp. 273.

Clínica Universidad de Navarra, “Autoscopia” en *Diccionario Médico*, Universidad de Navarra, 2022. Visto en: <https://www.cun.es/diccionario-medico/terminos/autoscopia>

Colangelo, C., “Plotino: Vita, pensiero filosofico e opere” en *Studenti*, Mondadori Media, Milán, 2021. Traducción libre realizada por Susi Carolina Yebra Parra. Visto en: <https://www.studenti.it/plotino-vita-pensiero-filosofico-e-opere.html>

_____, “Barocco nell’arte: significato e caratteristiche” en *Studenti*, Mondadori Media S.p.A, Milán, 2022. Traducción libre realizada por Susi Carolina Yebra Parra. Visto en: <https://www.studenti.it/barocco-arte-significato-caratteristiche.html>

Corelli, S., “Il Romanticismo: caratteristiche ed esponenti letterari” en *Studenti*, Mondadori Media S.p.A., Milán, 2022. Traducción libre realizada por Susi Carolina Yebra Parra. Visto en: <https://www.studenti.it/romanticismo-caratteristiche-esponenti.html>

de Ávila, Juan, *Audi, filia*, ACI Prensa. Visto en: <https://www.aciprensa.com/sacerdocio/castidad/audifilia.htm> [29/09/2022].

de la Cruz, N., *La construcción del espacio en tres cuentos de Efrén Hernández*, UNAM, México, 2010, pp. 120 Visto en: <http://132.248.9.195/ptb2010/agosto/0660231/Index.html>

_____, ‘*La paloma, el sótano y la torre* de Efrén Hernández, el espacio como dialéctica del cielo y la tierra’, UNAM, México, 2014, pp. 95 Visto en: <http://132.248.9.195/ptd2014/marzo/0710323/0710323.pdf>

Don Quijote, “Siglo de Oro en España” en don Quijote, Ideal Education Group S.L. Visto en: <https://www.donquijote.org/es/cultura-espanola/historia/edad-de-oro/>

Durán, A., *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del Teatro Antiguo Español [...]*, Ortega y compañía, Madrid, 1828, pp. 140 Visto en: <https://archive.org/details/discursosobreeli00duruoft/page/n5>

EcuRed contributors, “Tarot de Marsella: El Ermitaño”, EcuRed, 28 de diciembre de 2021. Visto en: https://www.ecured.cu/Tarot_de_Marsella:_El_Ermita%C3%B1o

_____, “Tarot de Marsella: La Emperatriz”, EcuRed, 12 de enero de 2018. Visto en: https://www.ecured.cu/index.php?title=Tarot_de_Marsella:_La_Emperatriz&oldid=3046003

El Universal, “Efrén Hernández, el cuentista ‘más extraño’ del siglo XX”, *El Universal*. Visto en: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/efren-hernandez-el-cuentista-mas-extrano-del-siglo-xx>

Fernández, J., “La mística española” en *Historia de la literatura española*, Hispanoteca. Visto en: <http://www.hispanoteca.eu/Literatura%20ES/La%20m%C3%ADstica%20espa%C3%B1ola.htm>

_____, “Novela de la Revolución Mexicana” en *Historia de la literatura hispanoamericana*, Hispanoteca. Visto en: <http://www.hispanoteca.eu/Literatura%20LA/Novela%20de%20la%20Revoluci%C3%B3n%20Mexicana.htm> [15/04/ 2022]

Fuentes, C., *Aura*, Ediciones Era, México, 1962, pp. 50 Visto en: https://brasil.cervantes.es/imagenes/file/biblioteca/pdf/carlos_fuentes_aura.pdf

Giacobello, M., “La storia di Hannah Arendt. Comprensione e giudizio” en *Humanities*, Año III, no. 6, junio 2014, pp. 127-157. Visto en: <https://cab.unime.it/journals/index.php/hum/article/download/1463/1177>

Guerra, E., “El fuego sagrado. La Segunda Cristiada y el caso de Michoacán (1931-1938)” en *Historia Mexicana*, Vol. 55, No. 2 (Octubre - Diciembre, 2005), El Colegio de México, México. 2005, pp. 513-575. Visto en:

<https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1532/1351>

Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela* / Efrén Hernández, FCE, México, 2007, pp. 488

_____, *Obras completas, II. Teatro, crítica* / Efrén Hernández, FCE, México, 2012, pp. 594

Hochberg, E., “Más que “pálidas sombras”: Nuevas posibilidades ecfrásticas en la narrativa de Efrén Hernández” en *Perífrasis*. Vol. 4, no. 7., Bogotá, enero - junio 2013, 176 pp. ISSN 2145-8987. Visto en:

<https://biblat.unam.mx/hevila/PerifrasisRevistadeliteratureoriacritica/2013/vol4/no7/5.pdf>

INBA, “Efrén Hernández” en *Enciclopedia de la literatura en México*, INBA. 06 enero 2011 / 29 enero 2021. Visto en: <http://www.elem.mx/autor/datos/511>

INHA, *Colección Mediateca*, Fototeca Nacional, México (<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A52643>).

Istituto Giovanni Treccani, *Enciclopedia on line*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S. p. A. Visto en: <https://www.treccani.it/enciclopedia/>

_____, “Realismo” en *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, Traducción libre de Susi Carolina Yebra Parra. Visto en: <https://www.treccani.it/vocabolario/realismo/>

Martínez, E. y S., Sánchez, “El encuadre” en Enrique Martínez-Salanova Sánchez, *Cine y educación-Aula creativa*. Visto en: <https://educomunicacion.es/cineyeducacion/encuadre.htm>

Medina, P., “Compañía Rosete Aranda” en *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, Unión Internacional de la Marionette, 2009-2022. Visto en: <https://wepa.unima.org/es/compania-rosete-aranda/>

Méndez, M., “El significado de los números en su aplicación a la numerología”, *Gran Logia de España*, pp. 15. Visto en:

https://www.derechopenalened.com/libros/mendez_mariano_el_significado_numeros_aplicacion_numerologia.pdf

Muriel, J., *Cultura femenina novohispana*, UNAM, México, 2000, pp. 550 Visto en: <https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/cultura/femenina.html>

Negrín, E., *Comentarios a la obra de Efrén Hernández*, UNAM, México, 1970, pp. 64 Visto en: <http://132.248.9.195/pmig2019/0233668/Index.html>

Oxford Languages, Oxford University Press, 2021. Visto en: <https://languages.oup.com/google-dictionary-es/>

Pérez, A. (Coord.), *La Enciclopedia*, Salvat Editores, Madrid, 2004.

PueblosAmerica.com, “El Mezquitillo (San Francisco del Rincón, Guanajuato)”, PueblosAmerica.com Visto en: <https://mexico.pueblosamerica.com/i/el-mezquitillo-2/>

_____, “Los Sauces (León, Guanajuato)”, PueblosAmerica.com. Visto en: <https://mexico.pueblosamerica.com/i/los-sauces-28/>

Quattrini, R., “Lo specchio, tra simbolismo e immagini speculari” en *Inchiostronero*, Editrend, Brescia, 2022. Visto en: <https://www.inchiostronero.it/saggi-lo-specchio-tra-simbolismo-e-immagini-speculari/>

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid 23.^a ed., 2021 [versión 23.4 en línea]. Visto en: <https://dle.rae.es>

RAE y ASALE, *Nueva gramática de la lengua española. Manual*, Espasa, Madrid, 2010, pp. 993.

Ricoeur, P., *Historia y narratividad*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1999, pp. 232

_____, *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2004, pp. 673

_____, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 2008, pp. 371

_____, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 2008, pp. 371-627

_____, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 1996, pp. 629-1074

Rulfo, J., *Pedro Páramo*, Freeditorial, 2016. Visto en: <https://freeditorial.com/es/books/pedro-paramo/related-books>

SAPAL, *El agua en León. Un encuentro con el futuro*, SAPAL, León, 2009, pp. 71 Visto en: <https://www.sapal.gob.mx/media/files/1505769928-elagua.pdf>

Serrano, P., "El Sinarquismo en el Bajío Mexicano, 1934-1951" en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, UNAM, México, 2006. Visto en: <https://moderna.historicas.unam.mx/index.php/ehm/article/view/68856/68866#:~:text=El%20sinarquismo%20fue%20un%20movimiento,su%20ya%20larga%20y%20enconada>

Scandone, E., "Scena" en *La comunicazione. Dizionario di scienze e tecniche*, Franco Lever-Pier Cesare Rivoltella-Adriano Zancchi (edit.), Università Pontificia Salesiana, Roma. Visto en: <https://www.lacomunicazione.it/voce/scena/>

Tertulia, "El despertar de una noche oscura" en *Tertulia. Buscando la identidad del Bajío*, Agosto de 2022 (https://tertuliapodcast.mx/portfolio_page/episodio-5-dia-despues-del-orozcazo/)

Varela, L. *Literatura II*, Book Mart, México, 4ª edición 2012, pp. 218.

Wikipedia, "Efrén Hernández (poeta)", Wikipedia, La enciclopedia libre. Visto en: [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Efr%C3%A9n_Hern%C3%A1ndez_\(poeta\)&oldid=134642403](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Efr%C3%A9n_Hern%C3%A1ndez_(poeta)&oldid=134642403)

von Stecher, P., "Una lectura semiótica-discursiva del tarot y el estudio de un caso" en *Adversus*, X, 22, junio 2012, UBA, Buenos Aires, p. 158. Visto en: <http://www.adversus.org/indice/nro-22/notas/IX2208.pdf>

Yáñez, A., *Al filo del agua*, Editorial Porrúa, México, 1984, pp. 389.

Yarza, I., "Plotino" en Fernández, F. - J., Mercado (editores), *Philosophica: Enciclopedia filosófica on line*, Pontificia Università della Santa Croce, 2007. Visto en: <https://www.philosophica.info/voces/plotino/Plotino.html>

ANEXOS

Anexo 1: Vestigios del mencionado Pérez Castro

*Pero hay que meter reversa. El interés de aquellas escenas que a mí me impresionaron con particular viveza, me han hecho salirme del huacal, y me han llevado a hablar de ellas más de lo que es debido y fuera justo para la cabal inteligencia de esta historia. (Hernández, E., *La paloma, el sótano y la torre* en Hernández, E., *Obras completas, I. Poesía, cuento, novela* / Efrén Hernández, FCE, México, 2007, p. 305)*

Figura 1. 1

José Pérez Castro es conducido a la comisaría.



Nota. De Casasola: Fotógrafo, Ca. 1911, “José Pérez Castro es conducido a la Sexta Comisaría”, Fotografía (Imagen fija). Recuperado de INHA, *Colección Mediateca*, Fototeca Nacional, México (<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A52643>).

Figura 1.2

Consejo de Guerra de José Pérez Castro



Nota. 1914, “Consejo de Guerra de J. P. Castro”, Fotografía (Imagen fija). Recuperado de Herrera, R., *El paso de la Revolución por León*, Archivo Municipal de León, León, 2021 en Tertulia, “El despertar de una noche oscura”, *Tertulia. Buscando la identidad del Bajío*, Agosto de 2022 (https://tertuliapodcast.mx/portfolio_page/episodio-5-dia-despues-del-orozaazo/).

Figura 1.3

José Pérez Castro en confesión



Nota. De Cachú., 1914, “El Gal. J. Perez Castro 10 minutos hantes al ser entregado al jefe de cuadro quien hizo la ejecución, a las 12”, Fotografía (Imagen fija). Recuperado de Herrera, R., *El paso de la Revolución por León*, Archivo Municipal de León, León, 2021 en “El despertar de una noche oscura”, *Tertulia. Buscando la identidad del Bajío*, Agosto de 2022 (https://tertuliapodcast.mx/portfolio_page/episodio-5-dia-despues-del-orozcazo/).

Figura 1.4

José Pérez Castro, fusilado (vista lateral, cuerpo tendido)



Nota. 1914, “General José Pérez Castro, fusilado”, Fotografía (Imagen fija). Recuperado de Herrera, R., El paso de la Revolución por León, Archivo Municipal de León, León, 2021 en “El despertar de una noche oscura”, Tertulia. Buscando la identidad del Bajío, Agosto de 2022 (https://tertuliapodcast.mx/portfolio_page/episodio-5-dia-despues-del-orozaizo/).

Figura 1. 5

José Pérez Castro, fusilado



Nota. De Cachú., 1914, “General José Pérez Castro, fusilado el 3 de agosto de 1914 en León, Guanajuato por el General Alberto Torres”, Fotografía (Imagen fija). Recuperado por Daniel Avechuco Cabrera, de Departamento de Información y Documentación de la Cultura Audiovisual, *Fondo “Cachú-Ramírez Juan”*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla; visto en: https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-General-Jose-Perez-Castro-fusilado-el-3-de-agosto-de-1914-en-Leon-Guanajuato_fig1_322234503