

Efrén Hernández o el juego cómplice de la literatura

MARÍA DEL MAR PAÚL ARRANZ
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN. La presencia de Efrén Hernández en la literatura mexicana revela otros modos de mirar y de expresar la realidad de su época. Su espíritu lúdico lo relativiza todo: argumentos, temas y formas. Mediante el humor pone de manifiesto lo inverosímil y extraordinario de la realidad cotidiana, pero logra, con idéntica efectividad, presentar como natural lo aparentemente absurdo.

Ese espíritu lúdico alcanza también al propio hecho narrativo, pues en sus cuentos juega con todos los ingredientes que configuran la creación literaria y eleva a protagonista el acto mismo de crear. Hernández, en cuanto autor, se distancia por igual del narrador y del lector y a ambos los convierte en cómplices del proceso creativo. En definitiva, se inventa la invención, pero lo hace retomando la mejor tradición de la prosa castellana, a la cual utiliza como referente constante —incluso para parodiarla—, y rompiendo todas las convencionalidades novelescas. De esta forma, con su literatura tiende un puente entre la Vanguardia de los veinte y la novela mexicana moderna.

Efrén Hernández nació en León (Guanajuato) el 1° de septiembre de 1904. Allí inició estudios de Derecho, que abandonó después de tres años para dedicarse más libremente a sus trabajos literarios. Ya en México, al mismo tiempo que estudiaba, prestó sus servicios en varias oficinas de gobierno. Fue colaborador de varias revistas y subdirector de la revista antológica *América*. Murió en 1958. Octavio Paz nos proporciona el retrato físico del escritor cuando lo conoció, allá por 1931, en un despacho en el que trabajaba con Xavier Villaurrutia bajo las órdenes de Salvador Novo:

Villaurrutia y Hernández eran delgados, frágiles y bajos de estatura [...]. Efrén Hernández asomaba entre los papeles y libros de su

enorme escritorio una sonriente cara de roedor asustado. Detrás de los espejuelos acechaban unos ojos vivos, irónicos. Vestía como un escribiente de notaría. Tenía una vocecita cascada y que de pronto se volvía aguda y metálica, como el chirrido de un tren de juguete al dar la vuelta en una curva. Era el personaje de sus cuentos: inteligente, tímido, reticente, perdido en circunloquios que desembocaban en paradojas, falsamente modesto, extravagante y, más que distraído, abstraído, girando en torno a una evidencia escondida pero cuya aparición era inminente. Novo era brillante adrede; Hernández, también adrede, opaco (Paz 9-10).

Christopher Domínguez ha resaltado con razón la ambigua presencia de Hernández en las letras mexicanas. Sin estar exento de reconocimientos y aun contando con bibliografía hemerográfica cuantiosa, a veces se tiene la impresión de estar ante un fantasma. Ni una cosa ni otra han contribuido a fijar su verdadera dimensión:

El recuerdo de su pequeña persona y la volatilidad de su escritura parecen haber rodeado a la isla-Hernández de una engañosa pero efectiva bruma de protección. La expedición a su isla es una aventura en tierra virgen para la crítica (559).

La mía es una pequeña cala que no hace sino aplazar la que la crítica le debe.

Su obra comienza con la publicación de *Tachas* en 1928, a la que sigue *El señor de palo*, en 1932, y la recopilación en un volumen de todos los cuentos dispersos en revistas, en 1941. El resto de su obra se completa con dos libros de poesía, *Hora de horas* (1936) y *Entre apagados muros* (1943), y dos novelas, *Cerrazón sobre Nicómaco* (1946) y *La paloma, el sótano y la torre*, en 1949. Aquí sólo voy a ocuparme de los cuentos.

Salvador Novo —según refiere Xavier Villaurrutia— había dicho que *Tachas* echaba por tierra todos los libros de nuevos escritores publicados hasta aquel entonces, aun el del propio Salvador Novo. Se me escapa el alcance total de ese “echar por tierra” de la frase de Novo, pero lo que sí me parece evidente es que con ese breve cuento Hernández demuestra que hay otro camino alternati-

vo para la práctica de la literatura que no pasa necesariamente por los escenarios bélicos de la novela de la Revolución; ni por redes apabullantes de metáforas como las que habían exhibido los estri-dentistas o el grupo de los Contemporáneos; demostraba simplemente que hay una forma de escribir que puede arrancar de un pretexto, pero en la que el narrador, a su vez, a través de la divagación, puede ejercitar las artes de la escritura y los misterios de la técnica. En contraste con las novelas existentes en el periodo comprendido entre 1925 y 1940, los relatos de Hernández producen en el lector —me atrevo a imaginar que en cualquier lector— un cambio de humor, una sensación de estar pisando tierra fresca o, si acaso, tierra de nadie.¹

Hé Hernández parece tan modesto en esta primera obrita como lo es el propio motivo de la divagación: hallar el significado de la palabra “tachas”. Quién sabe si la modestia que trasluce toda su literatura —derivada de los temas que aborda— es la culpable de que se le haya juzgado también modestamente por la crítica. Yo no aspiro —parece decirnos— a escribir la “auténtica” novela mexicana, ni a reconducirla por otros derroteros; ni siquiera tengo muy claro qué es novela; sólo quiero escribir, aunque a veces tampoco parece que escribo. En esos años quizás la literatura mexicana no estaba preparada para semejantes lecciones de modestia.

¿Tachas? ¿Pero qué cosa son tachas? Pensé yo. ¿Quién va a saber qué son tachas? Nadie sabe siquiera qué cosa son cosas, nadie sabe nada, nada.

Yo por mi parte, como ejemplo, no puedo decir lo que soy, ni siquiera qué cosa estoy haciendo aquí, ni para qué lo estoy haciendo. No sé tampoco si estará bien o mal. Porque en definitiva, ¿quién es aquel que atinó con su verdadero camino? ¿Quién es aquel que está seguro de no haberse equivocado? (*Obras* 277).

¹ Tras la Revolución de 1910, México se concentra en hallar los perfiles de una cultura nacional, de una literatura propia. El sentimiento de reafirmación nacionalista que despierta toma además un sesgo muy concreto: o el arte se liga de algún modo a la nacionalidad y se convierte en exponente de sus peculiaridades o es un arte descastado que se ve marginado de los centros oficiales. Tras las discusiones estéticas se escondían a menudo supuestos ideológicos que determinaron, al cabo, la imposición de unos modelos concretos.

Tachas contiene en embrión los rasgos más característicos de la obra de Hernández. Es un monólogo divagatorio que se desarrolla a partir de la pregunta de un maestro a los alumnos sobre el significado de “tachas”. El sujeto interrogado —sería excesivo llamarlo protagonista, como lo sería que le adjudicáramos la personalidad del autor— está ensimismado y vagando por imágenes y situaciones que lo conducen humorísticamente a la palabra buscada. Encuentra varios significados, todos posibles, si no fuera porque se busca uno muy concreto: el significado de la palabra en el código de procedimientos, el único que el alumno de Derecho no se sabe.

El humor o el desenfado que salpica el relato entero es el desenlace lógico de esta divagación absurda:

Todo el mundo se rió [...].

Yo no puedo hallar el chiste, pero teorizando, me parece que casi todo lo que es absurdo hace reír. Tal vez porque estamos en un mundo en que todo es absurdo, lo absurdo parece natural y lo natural parece absurdo. Y yo soy así, me parece natural ser como soy. Para los otros no, para los otros soy extravagante (281).

Hernández busca un argumento de autoridad:

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

De la combinación de estos dos elementos (el absurdo y el humor) arranca probablemente toda la narrativa de Hernández: hablar de lo absurdo como si fuera natural o convertir lo irreal en posible. El humor, entonces, actúa como tamiz por su efecto siempre distanciador de la realidad: lo más absurdo presentado jocosamente nos lo parecerá menos. Pero el principio contrario no es menos cierto, e innumerables veces nos acercaremos a través de su mirada irónica a lo que de inverosímil y extraordinario encierra la cotidianidad. En ello insistirá luego otro de sus protagonistas:

No crean los que se jactan de tener duro el colmillo, que se trata de inducirlos a engaño, ni se la den de sabios, si no saben que la

verdad es, precisamente, esa cuyo rostro tiene en mayor dosis semblante de inverosimilitud (339).

De un modo u otro, Hernández continúa la línea que Alfonso Reyes tendiera en sus primeras prosas de *El plano oblicuo* y muy en particular en "La cena" (1912), donde había dado una primera definición de la literatura fantástica. Recordemos que el protagonista pasa una extraña velada en compañía de dos mujeres. Al volver a casa no sabe si lo ha vivido o soñado, pues el tiempo aparentemente no ha transcurrido; pero regresa, como el viajero de Wells, con una flor en el ojal:

a veces, en mis pesadillas, evoco aquella noche fantástica (cuya fantasía está hecha de cosas cotidianas y cuyo equívoco misterio crece sobre la humilde raíz de lo posible) (Reyes 3: 12).

En ese mínimo espacio de confluencia se movieron con holgura e ingenio Kafka y Borges.

Cuando aparece *El señor de palo*, en 1932, es igualmente alabado por Xavier Villaurrutia y Héctor Pérez Martínez.² El primero califica a los cuentos incluidos en él de monólogos, mejor que relatos:

delgados monólogos en que, con el pretexto de las cosas más variadas, más simples, más fútiles, el autor se entrega a disociar ideas o a asociarlas, a poner en pie las teorías que nacieron a sus personajes en la soledad de un cuarto, en un viaje en ferrocarril, o desde el sillón en que el señor de palo viaja inmóvil alrededor de la alcoba (*Examen* 3 oct. 1932).

Y en efecto, la literatura de Hernández está llena de "tachas" o, lo que es lo mismo, de diminutas cosas: ratoncitos sorprendidos en su solitario rincón, camas con autonomía propia (como en

² Simplificando mucho, diré que cada uno representa dos posiciones antagónicas con respecto a la práctica de la literatura. Villaurrutia formaba parte de la línea esteticista de los Contemporáneos, permanentemente atacada por su "descastamiento" y su desarraigo; Pérez Martínez fue abanderado, junto a Ermilo Abreu Gómez, entre otros, de la línea nacionalista propulsora de una literatura comprometida con el medio y la circunstancia histórica.

“Santa Teresa”) o personajes simples enredados en su pobreza y en sus sueños, como el poeta de “Un escritor muy agradecido”. Ocuparse de lo pequeño, elevarlo a lo trascendente, permite la fácil comparación con Azorín, escritor respetado y querido en la época, y disputarle el título de “pequeño filósofo” (también se le ha emparentado en México con Ángel de Campo, *Micrós*). Desde luego, que un hueco abierto en una pared sea considerado como agujero o como ventana puede tener mayor trascendencia en el contexto adecuado que concluir algo definitivo sobre la inmortalidad del alma, sobre todo si el destino del personaje depende de que aparezca por ese mentado hueco el rostro de la amada. No hay motivos ni temas insignificantes; lo que le sobra a la literatura son pretextos, vendría a decirnos nuestro autor.

La metaliteratura de Hernández

Hernández, aparte de bosquejar ficciones autónomas e innecesarias (esto es, que no necesitan justificarse), juega con todos los ingredientes que configuran la creación literaria. Pero en esto recogía también parte de la herencia apócrifa de los Contemporáneos. Aquel espíritu lúdico, su distanciamiento del hecho literario y la ruptura de las convencionalidades novelescas. El parentesco es más directo con Gilberto Owen, cuyo juego de espejos en *Novela como nube* Hernández complica y lleva a extremos insólitos. Como ellos en general, eleva a protagonista el acto mismo de crear, y más aún que ellos desmitifica o desrealiza el papel del narrador-autor. Si la literatura es una invención, lo primero que cabe inventar es al autor. Al incorporarlo como personaje, la literatura no existe antes, existe mientras alguien participa de ella; por ello el guiño permanente con ese interlocutor (cómplice) a quien se sabe partícipe de claves secretas en el juego de la literatura.

En su mayor parte, los cuentos están escritos en primera persona, primera persona equívoca y ambigua que tiende a desdoblarse. En relatos como “Tachas” o “Santa Teresa” el narrador y el protagonista se identifican en términos literarios y se presentan inmer-

sos en una situación: una clase de Derecho, un espacio que permite la elucubración, o un estado: la invalidez física. En algunos casos, como en “El señor de palo”, el protagonista se dedica además a escribir y —como hacía el autor de *Novela como nube*— se detiene a releer y a observar los rasgos de su decadente escritura. Las largas digresiones al respecto forman parte de la divagación autobiográfica. No sólo completan la imagen total del señor de palo (un aspecto más de su decadencia), sino que son la historia misma (la autorreflexión sobre la escritura):

un relator, podríamos considerarlo como una fuente de agua de donde origina un río, que es la narración. Pues ésta mía se me figura un río salido de cauce. Malísimo negocio; ya no se me puede distinguir de una laguna, ya no se sabe, adónde el río irá a parar (*Obras* 334-335).

Por otro lado, “El señor de palo” ofrece peculiaridades muy interesantes, porque al final se produce un relevo inesperado de la voz narrativa. El protagonista decide callarse (“En este capítulo no hablo ya. Y me importa un comino; ya he contado todo lo que quería contar”, 338), y una tercera persona toma las riendas del relato para contar, a modo de epílogo y con la misma ilación caótica, la muerte del protagonista, que a partir de ahí tiene nombre propio. Nos advierte que la personalidad de Domingo puede equipararse a un trozo de papel, a una lámina fotográfica. Entonces, ¿quiere esto decir que todo ha sido una falsa impresión, que se trata simplemente de un personaje inventado, cuya vida ha durado lo que dura el relato, o que, llegados al final de la historia, la muerte equivale nada más a dejar de ser? Incluso, yendo un poco más lejos, ¿no será el propio cuento el que una vez agotado se entrega al silencio?

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

Este “yo” que no podemos identificar es obvio que está en otro nivel, pero ¿en cuál? ¿Pertenece a un narrador interpuesto? ¿Corresponde a Hernández? ¿Quién es el señor de palo?

En otros relatos la primera persona corresponde al personaje que asume el papel de autor y, en consecuencia, ejerce total dominio sobre la materia narrativa, resaltando y omitiendo lo que le parece, aunque por supuesto nos lo hace saber: “Después siguió una discusión de la que no se sacó en claro sino una noche de claro en claro” (297). Ésta es su manera de mostrar la omnisciencia y manipularla, haciéndola evidente. No hay, sin embargo, diferencias entre el proceso reflexivo —a base de asociaciones imprevisibles, sorprendentes y extemporáneas— de los personajes, y las que realiza independientemente quien se reconoce su creador. Por decirlo de otro modo, no hay ninguna fractura entre la manera de contar de Domingo, por ejemplo, y la tercera persona surgida al final, lo que contribuye obviamente a aumentar la confusión de identidades.

Pero hay otras variantes. En “Don Juan de las Pitas habla de la humildad” tenemos una autoría declarada, un marco previo en el que se incluye el propio Efrén Hernández: “Don Juan llama a cuentas a la humildad y la somete a juicio. Antesala de la meditación, reconstruida por Efrén Hernández” (*Obras* 391). Esa antesala de la meditación no es otra cosa, en realidad, que un apunte, un boceto para el desarrollo de un cuento con sus elementos principales y secundarios. Así se nos dan:

“Por aquí anda el cuento; para dar con él, nos bastará imaginar la cara del resolvidor, la embriaguez [...]. Aquí vendría, y qué bien, a cuento, una imagen de fuente en la espesura [...]” (392).

Efrén Hernández existe, el lector lo sabe; don Juan de las Pitas parece existir también, más allá de su existencia proverbial, casi en el mismo nivel. Sin embargo, la divagación en torno a la humildad (de qué otra cosa podría hablar don Juan de las Pitas) nunca fue suya, ni él tuvo voz propia, ni consistencia. Fue y es materia de cuento, de cuento posible como ese que dice llamarse Efrén, posible autor de un relato futuro.

De una u otra forma, pero casi siempre mediante la burla, Hernández no perderá ocasión para crear distancia respecto del hecho literario. Por ejemplo, también en "El señor de palo", después de una serie de exclamaciones ("¡Vuélvete, laringe mía, polvo y ceniza! ¡Enmudezca mi lengua para siempre! ¡Ensordecid, oídos! Las palabras sólo son pálidas sombras, débiles ecos impotentes"), explica, como en un aparte: "Esta figura que consiste en dirigirse a cosas inconscientes o a monitos de palo, se denomina apóstrofe, y es buena para indicar que el narrador se ha conmovido extraordinariamente" (323).

La aclaración entrecomilla la artificialidad de ese recurso y la convencionalidad literaria a la que pertenece. Las líneas siguientes matizan su uso y frivolizan el alcance de la voluntad de escribir:

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

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

No se refiere, sin embargo, a este perfecto ejemplo de hipérbole. Que dos motivos tan aparentemente dispares, la resurrección de Cristo y las piernas de la mujer del garrotero, puedan ser dignos de la misma admiración, es confiar, sin duda, en el valor de la hipérbole como fuente inagotable de literatura.

Para completar lo dicho, veamos con cierto detenimiento "Un escritor bien agradecido", tal vez uno de los mejores casos de esta literatura consciente de serlo.

El autor empieza descartando posibles asuntos y negándose a establecer cualquier tipo de referencia espacial o temporal. Tras lo cual, anuncia: "Ahora empieza el cuento", esto es, la historia propiamente dicha. A la manera del cuento folklórico, Hernández habla de un Antes: 'Hace muchos, muchos años' (*Obras* 290). A

partir de ahí relata el deambular callejero de un pobre poeta que sale todas las noches de la pensión donde vive para disimular, como hacía el hidalgo del *Lazarillo* con las migas de pan, que no ha cenado. Esta noche en particular su vida presenta un pequeño drama, un drama a su medida: ha perdido misteriosamente la llave de la pensión, se ha hecho demasiado tarde, y la portera no va a abrirle la puerta, porque él carece de dinero para pagar la multa obligada. No le queda otro remedio que vagar —divagar— hasta el amanecer.

Después nos permite conocer algunos movimientos de su imaginación o algún momento del pasado, en el que se adivina ya su inevitable destino de poeta y de infortunado ser humano. Sin atmósferas fantásticas ni presagio de grandes aventuras, la sorpresa espera al lector a la vuelta de cualquier afirmación elemental y perogrullesca. Mientras el poeta escribía “que esto y que lo otro: todo en verso, todo muy triste”, “el cielo cambiaba de acuerdo con las leyes” y “todas estas cosas sucedían o dejaban de hacerlo” (291).

A estas alturas ya ha quedado claro que no estamos ante una historia, sino ante el proceso de construcción de un relato que avanza, unas veces respondiendo a las preguntas que imagina hace el lector, otras desbaratando sus suposiciones, otras más explicándole en qué consiste esto de hacer literatura. Todo vale, incluso que el protagonista pueda trocarse en un “tú” mientras lo está construyendo como personaje (298). Por supuesto, el autor interfiere e interrumpe a capricho: “En este momento me parece a mí ser pertinente tender un entreacto para dar lugar al reposo necesario. Al mismo tiempo será hecha tal y cual consideración, asimismo juzgada por mí juiciosa y pertinente” (297).

Ambos, creador y lector, han seguido hasta ahora la peregrinación de un desconocido, pero el primero —al cabo, dueño y señor— cree llegado el momento de dotar de identidad al protagonista. Para ello ha de hacer un ligero ajuste, restituir la normas gramaticales graciosamente infringidas:

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

Esto, francamente, no está bien, o es que la Real Academia de la Lengua no sabe gramática.

Aquí da fin nuestra meditación de hoy (299).

La inversión de las normas —nos hace ver— tiene más lógica de lo que parece y es coherente con estos tiempos, en que todo se hace al revés.

Retoma entonces la biografía de Jacinto Rivadeneira, poniendo de manifiesto que su soledad y su insignificancia, con ser ficticia como él, no es menor ni distinta de la de cualquier ser humano, cada uno parcelas mínimas de una inmensidad cósmica absolutamente ajena a los destinos individuales. El “pequeño filósofo”, Hernández, sorteja con dificultad algún pensamiento profundo que se le cuele sin querer:

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

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

Por eso, al total no le importaba que Jacinto José Pedro estuviera desdoblado su navaja con intención, no de sacarle punta a un lápiz, mas de atravesarse el corazón. Cosas que en resumidas cuentas son iguales. Es lo mismo, con relación al universo, sacarle punta a un lápiz que volar con explosivos la estrella de la tarde (301).

El final se impone inesperadamente. El personaje, agotado, se sume en el sueño cuando está a punto de amanecer. Asistimos a un despertar, pero no sabemos si forma parte del sueño o es el despertar real de un poeta exitoso del que se nos ha contado una pesadilla o un episodio anterior de su vida. Ni siquiera tenemos una flor que nos dé una pista. Al lector corresponde la elección: la tarea de creación compartida acaba al fin.

Literatura para entrar en conversación

Pero, llegados a este punto, conviene aclarar que, a diferencia de los ejercicios en prosa de los Contemporáneos, la literatura de

Hernández no gira en torno al “yo”, sino en torno al “nosotros”. De tal suerte que, corrigiendo levemente a Villaurrutia, podemos afirmar que sus cuentos son una conversación compartida que reviste la forma de largos y delgados monólogos. Como ya hemos visto, el lector no se esconde en veladas referencias, es una presencia explícita y dinámica con quien se comparte (“Antes dije: vamos a dormir. Ahora digo: ¿usted gusta? vamos a leer”, 284) o a quien se involucra diciéndole: póngase en mi lugar o en el de este personaje o en el de ese simple ratoncito que observa asustado: “¿Qué habría usted hecho si de pronto se moviera una estatua de Nerón o de don Benito Juárez? El ratón, al oír mi grito y al ver mi movimiento, hizo lo que usted hubiera hecho: se quedó espantado” (287).

Y es tanta su voluntad de incluir a ese interlocutor mudo en su mundo y tal la naturalidad con que lo logra, que el lector, interpelado, invocado, puede sentir que ha entrado de verdad en un diálogo:

¿Se ha fijado usted, lector, en que cuando se encuentra en una postura perfectamente cómoda, si algo viene a distraerle y usted se mueve, cuando intenta volver a acomodarse se encuentra con que ya no es posible por nada del mundo? (294).

O que ha entrado también en el cuento como un personaje más al que se puede recriminar —“¡Qué tonto es usted [...]. Casi siempre permanece en silencio y cuando por milagro se le ocurre algo, suelta un disparate (290)”— y con el que se puede discutir:

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

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

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

aclaración sea la postrera, porque si seguimos de este modo corremos riesgo de ir a acabar a la otra vida (316-317).

La complicidad maneja múltiples fórmulas, sobre todo porque a partir de cierto momento el relato pasa a ser propiedad de autor y lector y se convierte en “nuestro cuento”: “Estábamos en que, por el claro del bosque [...]. También dijimos que esta ocupación le absorbe todo el tiempo” (325); “La rosa puede ser, si lo queréis, blanca o rosada. Igualmente conviene a nuestro cuento” (336).

Hernández intenta dar forma al espejismo de que el acto de crear y el de leer son simultáneos, y para conseguir este efecto actualiza cada circunstancia: “Ah, qué casualidad, hablando del rey de Roma, y él, que asoma”. No sólo describe lo que está sucediendo (“por lo que se ve”; “se ve claro que”), sino lo que está creando. Esto es más claro cuando confiesa explícitamente la hilaridad de una escena que en realidad todavía no ha salido de su imaginación, pero que ya está compartiendo con su interlocutor:

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

En consecuencia, puede decirse que Efrén Hernández no sólo escribe como se habla o como se piensa, sino que “escribe hablando”, o escenificando: “Jacinto José Pedro, al tambalearse, hizo así las manos”. A eso obedece el empleo de deícticos o de adverbios: “por aquí en el cuadril”. Incluso a ratos consigue recrear el corrillo del chisme, como en “Unos cuantos tomates en una repisita”.

En este relato,³ sin embargo, la intención coloquial alterna con un estilo pretendidamente literario, basado en frases largas, enumeraciones interminables e hipérbolos conceptistas:

³ “Unos cuantos tomates en una repisita”, que data de 1928, fue uno de los cuentos más veces publicados por Hernández en diversas revistas.

Y suma y sigue, y pues es ley que la parte participe de la naturaleza del todo, y pues la pieza que habita Screnín es una parte de la vecindad, también aquí su vida se encuentra como globo de hule entre alfileres, y hay que medir los pasos, y que estar vigilante, y no dejar vagos los ojos, desatento el oído, ni las manos guardadas; pues piso y techo y muros de este cuarto están enemistados con el ser, más que los médicos [...].

El piso, más que piso, es costillar de vigas directamente expuestas a la vista, es esqueleto casi mondo de su piel de pavimento, y su aspecto es semejante al de un puente de ferrocarril, sobre el que, del tren del tiempo, acarreador de ruinas, hubiéranse caído unos escombros (358).

Nada mejor que la parodia para ejemplificar el juego. Los Contemporáneos habían echado mano de las referencias literarias para enmarcar el acto creativo, que es por definición, al menos así lo creo, un diálogo intertextual. Ya sea por el oscuro y recóndito camino de las influencias o por la utilización de un bagaje cultural incorporado al propio organismo, con el que se puede incluso aspirar a la originalidad, de una forma u otra, siempre se hace literatura a partir de la literatura. La parodia en este sentido es quizás el procedimiento más evidente, también el más efectivo para establecer una distancia con lo narrado. La parodia, además, es un guiño a un lector por fuerza cómplice, porque ha de ser capaz de interpretar los valores de la correferencialidad. Sin esa posibilidad, gran parte de la fuerza y la gracia de la obra de Efrén Hernández se perdería. La cita, la paráfrasis, la imitación tienen así una finalidad intrínseca.

Jugar para crear

La huella de esa prosa castellana que Rafael Solana (1939) daba por perdida en los últimos tiempos es más que patente en la obra de nuestro autor. Tras cada línea asoman figuras y géneros: Cervantes, Quevedo, Santa Teresa, Gracián, la picaresca, los diálogos renacentistas; pasando por todos los procedimientos de la retórica medieval. Si nutrió su verbo disparatado con la prosa de los clási-

cos para insuflarle vitalidad, a la prosa acudió también en busca de métodos y moldes y de ella se sirvió para parodiarla.

Su lenguaje tomó giros o expresiones arcaicas: *catarse* (327), *otrosí, do*; construcciones de tufillo rancio: “Y al fin, le es preciso entrar por un pasillo semejante a la cara de la muerte, temeroso y oscuro, que no tengo palabras para encarecerlo” (358); cultismos perdidos por elisión, como “a la derecha mano”; comparaciones burlescas, combinando los más extraños elementos: “muchacho tímido como un sistema nervioso, como un árbol de eléctricas antenas expuesto a la intemperie” (361); epítetos de poeticidad dudosa: “como si las hojas de los puñales amorosos fueran de narcótica lechuga, y su cáliz, copa en que se contiene aperitivo” (364). En suma, utilizó recursos literarios y construcciones sintácticas cultas, pero de un cultismo desfasado, cuyo uso, irónico a todas luces, se subraya al utilizar un vocabulario que obviamente no encaja en este registro, menos aún con la calidad de los temas.

Se burló, además, de las metáforas manidas, de las personificaciones ridículas o de la retórica de salón:

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

Pero entre burlas y veras aprovechó todos los recursos de la lengua y todos los procedimientos del estilo literario para acuñar sus propias imágenes: (“Anteanoche —me acuerdo como en sueños—, entredormido, estuve hablando solo, una barbaridad, hasta que vino el sueño disgustadísimo a callarme”, 321), derivaciones, acusativos internos, creación de palabras por sufijación, etcétera:

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

“Y qué dichosos sueños soñábamos entonces” (350); “llegaba el anochecimiento lentamente” (279). También le gustaba cargar de afectividad las palabras y los contenidos con el empleo de diminutivos, como el título de “Unos cuantos tomates en una repisita”.

Pero aparte de los ejemplos aislados que, como digo, entre bur-las y veras definen su modo de hacer, hay dos relatos —parodia pura— que nos trasladan directamente a épocas literarias muy anteriores. “Una carta tal vez de más” sigue el modelo de las epístolas en las que el maestro resolvía dudas y conflictos de alguien que se reconoce discípulo. La ironía del título nos advierte ya del carácter superfluo de todo el razonamiento, superfluo pero tremendamente sutil y divertido. Se trata de explicar el verdadero significado de la palabra *cultura*. En otro relato, “Un clavito en el aire”, Hernández remeda el estilo de la retórica neoclásica. El referente inmediato son las *Cartas curiosas y eruditas* del padre Feijóo. El emisor de la epístola, también un sacerdote, lo cita justamente para negar que se trate de un capítulo

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

Por supuesto que se trata de eso. De inmediato el emisor pone al corriente al amigo de las circunstancias más banales por las que no puede escribir lo que se propone. Lo más interesante del cuento es que cabe hacer algún paralelismo con nuestro autor, quien podía estar camuflando su propia respuesta a los que se referían siempre a la pequeñez de sus asuntos:

Ya ahora llevo escritos y platicados tantos cuentos, que no pueden contarse; pero la gente dice que versan sobre naderías, y que si bien no puede negarse que soy eminentemente fecundo, mis producciones no son serias, sino que les falta profundidad. Yo aseguro que están en un error, y no me quieren creer, y para que me crean, he venido meditando, a sombra de tejados, una historia sin límites, que no puedo expresar hasta la fecha sin que atine la causa. Y tengo mucho miedo de morir sin haber llegado a desengañar

al mundo de que mi genio es, en realidad, de una profundidad extraordinaria (342).

En consecuencia, se propone escribir sobre lo más profundo que existe, el tiempo, pero, ya sea un clavo flotando en el aire, las puertas que han decidido crecer, el sombrero que salió volando por el vendaval, cualquier incidente le distrae de tal propósito.

En Hernández es posible descubrir, entre la maraña de sus personajes que son y no lo son al mismo tiempo, al niño que se niega a crecer y por tanto a volver trascendente lo que para él es primordialmente diversión. Tal vez, como el protagonista de "Sobre causas de títeres", se resiste al destino de todos sus contemporáneos a partir de los veinte años:

aproximadamente desde entonces, mis contemporáneos empezaron a perder su espíritu infantil, empezaron a hacerse serios, a adquirir espíritu de responsabilidad, a subordinarse a las exigencias de la vida práctica, a trabajar, a negociar, a prosperar como personas serias (350).

Pero también sabe ponerse serio; lo hace en "Incompañía", una reflexión amarga y lírica sobre la soledad y la insensibilidad humanas. El cuento culmina casi en moraleja. Las últimas palabras nos remiten al hecho literario, a través del cual el autor busca la compañía y la solidaridad que no tiene:

pero no me olvidéis, que mirad si os amo, que sólo con el deseo de distraeros y de haceros menos graves vuestros días de ocio y soledad, he estado escribiendo este pequeño escrito sentimental, ridículo e implacable... (349).

Partiendo de lo más cercano, vale decir, de la cotidianidad prosaica, supo buscar el ángulo más insospechado para mostrarnos tal vez lo más evidente y menos observado. En medio de paráfrasis quevedianas y versos de sor Juana Inés de la Cruz, puede surgir una sutil desmitificación —en unas cuantas líneas, por ejemplo— de ese nacionalismo heroico e inconsciente que el pueblo pone a prueba en cada cataclismo. El motivo: la satisfacción en la que

parecen vivir los habitantes de una vecindad a punto de desplo-marse. Su tono irónico recuerda, entre otros, al Torri de *De fusilamientos*. Tras la ironía, nunca amarga pero siempre escéptica, “creó —como dijo Alí Chumacero— un universo oscilante que va de la mera malicia al esplendor franco de lo poético” (*Obras* vii).

En resumidas cuentas, creo que Efrén Hernández logra transmitir en su literatura una extraordinaria sensación de libertad, en temas y en formas, y creo que no es exagerado decir que de esa libertad respiró, entre otros, Juan José Arreola. El mérito de hacer cuajar una obra absolutamente personal queda fuera del contexto en que se produce. La mirada de Hernández ofrece pocas concomitancias con las otras miradas de su época, pero su presencia en la literatura mexicana confirma otros modos de mirar la realidad y de expresarla y, sobre todo, la capacidad de inventarse esa realidad y hasta de inventarse la invención.

Al fijar las etapas de la evolución de la narrativa mexicana, entre otros criterios cronológicos y circunstanciales, John Brushwood cree que lo que marca un nuevo periodo (después del inaugurado por *Al filo del agua*) es que las nuevas novelas no siguen transformando e inventando la realidad, sino que lo que se produce es la invención de la invención de la realidad, esto es, “el uso de cualquier técnica narrativa que haga del acto de crear la obra parte de la experiencia de la lectura de dicha obra” (169). Es lo que Claude Fell llamaba la “fascinación frente a la creación creándose”. Brushwood cita a continuación numerosas obras de autores mexicanos de los sesenta donde se plasma todo esto, de una forma u otra: *Los albañiles* y *El garabato* de Vicente Leñero, *Cambio de piel* de Carlos Fuentes, *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco. En todas se involucra al lector en la resolución de conflictos o se inventa un narrador que inventa la obra mientras el autor lo contempla, o se crea la serie infinita (novela dentro de una novela dentro de una novela). Pero Brushwood no tiene en cuenta otros casos anteriores, como el de Gilberto Owen, por ejemplo, y olvida por completo a Borges. Aunque su análisis pueda ser básicamente válido, considerar la literatura mexicana aisladamente nos puede hacer perder la perspectiva. En cualquier caso, la existencia de Hernández, en quien no repara el crítico estadou-

nidense, confirmaría su hipótesis de que "las tendencias movilizadas durante 1915-30 nunca llegaron a estancarse, simplemente fueron empujadas hacia atrás por lo menos en quince años" (173). Pero además conferiría al narrador de Guanajuato un valor de precursor verdaderamente notable. De hecho, Hernández tiende un puente entre la vanguardia y la novela mexicana moderna.

A sus méritos se suma el de haberse despegado de una presión ambiental asfixiante, de un cerco cultural en que su obra sólo cabía como excentricidad. Con su aparente modestia, no le importó pasar de puntillas entre bastidores, e incluso a la sombra de los amigos cuando eran buenos amigos y escribían bien. Hernández, como Rulfo, su amigo, dijo lo que creyó que tenía que decir. Luego el silencio y luego la muerte. El uno y el otro, lectores ávidos de los clásicos y más deseosos de aprender que de enseñar, supieron callarse casi tan bien como escribir. Forman parte, junto al antes mencionado Julio Torri, de esa noble casta de ingenios estériles: "Los escritores que no escriben se llevan a la penumbra de la muerte las mejores obras". ¿Fue pereza su laconismo, temor a la redundancia o simplemente modesta aceptación de una originalidad imposible?: "¿Si fuéramos por ventura de la primera generación literaria de hombres, cuando florecían en toda su irresistible virginidad aun los lugares comunes más triviales!" (36-37). De lugares comunes probablemente los tres lo sabían todo, y sin embargo nos dieron una literatura nada común.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BRUSHWOOD, JOHN S. "Periodos literarios en el México del siglo XX: la transformación de la realidad." En Aurora Ocampo, compil., *La crítica de la novela mexicana contemporánea*. México: UNAM, 1981.
- CHUMACERO, ALÍ. Prólogo a Efrén Hernández, *Obras*.
- DOMÍNGUEZ, CHRISTOPHER. *Antología de la narrativa mexicana del siglo xx*. 2 vols. México: FCE, 1989.
- HERNÁNDEZ, EFRÉN. "De la noble esterilidad de los ingenios." *Tres libros*. México: FCE, 1981.

- —. *Obras*. Ed. Luis Mario Schneider. [Prólogo] Alf Chumacero. *Letras Mexicanas*. México: FCE, 1965.
- PAZ, OCTAVIO. "Xavier Villaurrutia en persona y obra." En *Antología de Villaurrutia*. México: FCE, 1980. 7-61.
- REYES, ALFONSO. *Obras completas*. Vol. 3. México: FCE, 1956.
- SOLANA, RAFAEL. "En busca de la prosa." *Taller* 6 nov. 1939: 63-65.
- VILLAURRUTIA, XAVIER. "Reseña de Efrén Hernández, *Tachas*." *Examen* 3 (octubre, 1932).