



JUAN PELLICER<sup>1</sup>

Universidad de Oslo - UC Mexicanista - *j.l.pellicer@ilos.uio.no*

Artículo recibido: 01/11/2012 - aceptado: 08/01/2013

## DIGRESIÓN E IRONÍA A LA USANZA DE EFRÉN HERNÁNDEZ

### RESUMEN:

El artículo examina la ironía que maneja Efrén Hernández (1904-1958) en el discurso de algunos de sus textos narrativos. Los estudios sobre los textos de Hernández se refieren a su ironía en términos generales pero sin ilustrar su presencia con ejemplos y sin precisar el tipo de ironía o su función dentro del discurso. A la luz de trabajos teóricos relativos a la ironía (W. C. Booth, D. C. Muecke, C. Brooks, R. P. Warren), el artículo observa las peculiaridades de la obra narrativa del singular escritor guanajuatense, particularmente en cuanto a la eficacia de un complejo mecanismo de digresiones que va generando y tejiendo, con fina ironía, la red estructural del discurso.

PALABRAS CLAVE: Efrén Hernández, digresión, ironía, discurso narrativo.

### ABSTRACT:

The article addresses the ways in which ironies are cultivated and developed by Efrén Hernández (1904-1958) in the narrative discourse of some of his works. Studies of Hernández' texts usually mention their irony, but only in general terms, and they almost never examine concrete examples of it; furthermore, they neither point out the type of irony implied nor its function within the discourse. Based on theoretical works devoted to irony (W. C. Booth, D. C. Muecke, C. Brooks, R.P. Warren), the article observes the peculiarities that characterize the narrative works by this singular writer from Guanajuato, particularly regarding the efficiency of a complex mechanism of digressions that generates and weaves, with fine irony, the structural web of its narrative discourse.

KEYWORDS: Efrén Hernández, digression, irony, narrative discourse.

<sup>1</sup> Catedrático de literaturas hispánicas de la Universidad de Oslo. Ha publicado numerosos artículos sobre una gran diversidad de autores y los siguientes libros, *Mexico, Mexico*, Oslo: Aschehoug, 1982 (sobre el desarrollo político y económico de México); *El placer de la ironía*, México: UNAM, 1999 (sobre la obra de Juan García Ponce); *Entre la muerte y un vaso de agua*, México: UNAM, 2005 (sobre literatura mexicana moderna); *Tríptico cinematográfico*, México: Siglo XXI, 2010 (sobre las películas de Alejandro González Iñárritu).

...as in all my digressions (one only excepted)  
 there is a master-stroke of digressive skill,  
 the merit of which has all along,  
 I fear, been overlooked by my reader,  
 -not for want of penetration in him,-  
 but because 'tis an excellence seldom looked for,  
 or expected indeed, in a digression;  
 [...]  
 Digressions, incontestably, are the sunshine;  
 -they are the life, the soul of reading;  
 -take them out of this book for instance,  
 -you might as well take the book along with them;  
 -restore them to the writer;  
 -he steps forth like a bridegroom,  
 -bids All hail; brings in variety,  
 and forbids the appetite to fail.

TRISTRAM SHANDY

En su ensayo, «El arte de perdurar», Hugo Iriart discute las distintas posibilidades de los textos y los autores de alcanzar, como él dice, la perduración literaria y la fama universal (Iriart 13). Con erudición e ingenio, Hiriart plantea y juega con diversas hipótesis a partir de la obra de Alfonso Reyes y de la de Jorge Luis Borges. Por lo que se refiere sólo a la perdurabilidad, me consta que no son muchos los textos literarios que sobreviven al inclemente paso del tiempo. Pero a mi juicio, los cuentos de Efrén Hernández no sólo han sobrevivido, sino que con el tiempo han ganado en significación. El impacto que me produjo el descubrimiento del mundo narrativo de Hernández, hace ya muchos años, lo recibo de nuevo, acaso con mayor fuerza, ahora que vuelvo a leer sus textos. A lo largo de aquellas primeras lecturas de los cuentos y la novela del guanajuatense, que empezaron con la de «Tachas», el más célebre de sus textos, me cautivó su fino sentido del humor, su ingenio, su ironía, su agudeza, su íntimo minimalismo y la singular elegancia y tersura de su prosa. Hoy, casi medio siglo después, disfruto aún más su lectura, lo cual, en cierta medida, sugiere su perdurabilidad.

Si bien es cierto que el proceso de la construcción del autor implícito se va desarrollando a lo largo de cada texto, es decir, que la lectura de cada texto va revelando un autor implícito con identidad propia y distinto a los autores implícitos de cada una de los textos del mismo autor real, también es cierto que en el caso de los textos de Hernández, dicho proceso de construcción no concluye en cada uno de sus textos sino que efectivamente, siguiendo una secuencia de continuidad, se desplaza al siguiente texto y así sucesivamente. Lo que quiero

decir es que Hernández diseñó, autorretratándose casi siempre, un narrador –si no a su imagen y semejanza, al menos muy parecido a él– y que los rasgos del autor implícito en sus textos coinciden frecuentemente con los del autor real. En efecto, me contaron quienes lo conocieron, que Tachitas –como le decían sus amigos– parecía salir de sus relatos: ingenioso, agudo y ágil. Dicen que en la conversación, sus palabras iban nutriendo el torrente de un discurso compuesto por la caudalosa proliferación de digresiones y circunloquios, idas y venidas, alejándose del terreno del tema como cautivado por la fruta del cercado ajeno, como encantado por el jardín de al lado, para después volver a entroncar con el cauce principal y pronto volver a derramarse y escurrirse en nuevas digresiones.

Asimismo, el discurso de sus textos revela un complejo orden estructural, muy próximo al del laberinto, que se manifiesta en un paradójico, aunque sólo aparente, caos. Paradójico porque lejos de ser un caos, en realidad se trata de la práctica de un riguroso principio de causalidad. Sistemáticamente, Hernández transforma lo trivial en el arranque de interminables digresiones que entrañan complejas reflexiones existenciales cuyo trayecto semeja el vuelo elíptico del bumerang ya que el discurso siempre regresa a su punto de partida. Es notable el parentesco de algunos textos de Hernández con el sistemático uso de las digresiones que llevó a cabo Laurence Sterne a lo largo de *Tristram Shandy*. Ciertamente, las digresiones, que contribuyen a caracterizar el discurso de Hernández –como el de Sterne–, no son gratuitas ya que puede advertirse que obedecen a un deliberado diseño del orden poético en el que se cifra el significado del texto. Respecto al valor de las digresiones en la novela de Sterne, Samuel Taylor Coleridge señala que «the digressive spirit [is] not wantonness, but the very form of his genius» (Coleridge 489). También Alejandro Toledo, en su prólogo a *Obras completas I*, advierte la semejanza de las digresiones a las que me refiero (Toledo 11). Finalmente, el criterio que maneja William Bowman Piper en su estudio sobre las digresiones de *Tristram Shandy* resulta esclarecedor en este terreno; las divide en dos grupos: las que implican una explicación y las que implican una opinión (Piper 548). Como se podrá advertir más adelante, las de Hernández suelen implicar las dos cosas a la vez.

El tono del narrador que suele manejar Hernández, simultáneamente culto y coloquial en el que se combina la gravedad con la gracia –lo prosaico con lo poético– corresponde a la combinación de lo banal con lo profundo desde el punto de vista temático. Su lengua poética está poblada de arcaísmos, de expresiones coloquiales salpicadas casi siempre de diminutivos característicos del español de México, al lado de cultismos y de toda suerte de figuras retóricas. Efectivamente, Hernández rescata al diminutivo de su nivel prosaico, lo desfamiliariza y elevándolo, lo hace brillar en un nuevo contexto poético. En el discurso proyectado por la culta voz de Hernández, los diminutivos funcionan como eficaces guiños retó-

ricos delatores de la ironía en la que se cifra la complicidad que une al autor con el lector. Simula tomarse en serio y tal vez por esa simulación que lejos de ocultar, la exhibe abiertamente como tal, no cae ni en amaneradas afectaciones ni en solemnes pedanterías culteranas; su prosa fluye ágil y ligera con ribetes del más fresco buen humor, de ingenua picardía y, algunas veces, atraviesa los terrenos eróticos con sutil y fina elocuencia, particularmente en algunos momentos de su novela *La paloma, el sótano y la torre*. Sus textos se van desarrollando mediante un sistemático juego poético de apariencias, ocultamientos, desdoblamientos y ambigüedades.

En efecto, su lectura provoca la inquietante sensación de que el texto quiere decir o bien lo contrario de lo que dice o, simplemente, algo distinto a lo que dice literalmente, siempre algo más. Entre lo culto y lo coloquial, lo serio y lo cómico, lo solemne y lo caótico, transcurre un ingenioso juego de apariencias, simulaciones y comentarios autorreferenciales en el que, como apunté arriba, la digresión llega a cobrar decisivo y central valor estructural. Digresiones a partir de cualquier pretexto a fin de irse por las ramas –sin dejar nunca de regresar al punto de partida; por ejemplo, el pretexto que entraña cada uno de los significados de la palabra «tachas», como en el cuento aludido arriba; o las dimensiones de un cuarto en cuya pared se encontraba colgado un cuadro de santa Teresa de Jesús, o el silencio y el tiempo, o la soledad del hombre, o la imposibilidad de escribir, o las semejanzas y diferencias entre un agujero y una ventana, o el correr de los trenes, o el agua y la inteligencia (evidentes ecos del poema de Gorostiza). Dichos juegos, junto con los guiños aludidos arriba, revelan la conspicua presencia de la ironía. Quiero ponderar esa presencia –más bien dicho, esa omnipresencia– en uno de los más representativos textos del guanajuatense.

Prácticamente todos los que han examinado la obra de Hernández, advierten esa presencia. Entre los estudios que conozco, sobresale *Efrén Hernández, A Poet Discovered*, de Mary H. Harmon (1972) y después los prólogos a sus obras: el de Alí Chumacero a *Obras: poesía, novela, cuentos* (1965), el de María de Lourdes Franco Bagnouls a *Bosquejos* (1995) y el ya aludido arriba de Alejandro Toledo a *Obras completas I* (2007). Muchos han escrito reseñas, notas y comentarios sobre Hernández, principalmente sus contemporáneos: Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Octavio Novaro, Rubén Salazar Mallén, José Rojas Garcidueñas, Andrés Henestrosa, Marco Antonio Millán, Alfredo Cardona Peña, Octavio Paz, Rosario Castellanos, Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis y muchos otros. Emmanuel Carballo lo señala como el «cuentista más extraño y personal del siglo XX mexicano» (Carballo 58). Repito, prácticamente todos aluden brevemente la presencia de la ironía en la obra de Hernández; pero yo no conozco un estudio sistemático sobre el tema. He ahí un rico filón para los investigadores de letras hispánicas.

Por razones de espacio, no voy a detenerme esta vez en los extensos, por no decir infinitos, campos teóricos de la ironía. Para los fines de esta comunicación, es decir, para comenzar a precisar a qué es a lo que me refiero, me parece suficiente recordar que, como figura de pensamiento, la ironía consiste en oponer el significado a las palabras, declarando una idea de tal modo que, por el tono o el contexto, se pueda comprender otra, contraria. Cuando lo que se invierte es el sentido de las palabras yuxtapuestas, la ironía es un tropo de dicción y no de pensamiento. Básicamente, como pasa con el lenguaje figurado, la ironía implica un desdoblamiento, la existencia simultánea de dos sentidos, contrarios o, al menos, diversos, en una misma expresión. En la Grecia antigua, la palabra *eironeia* denotaba simulación y engaño; de ahí se desprendió el término de «ironía socrática» para referirse a la forma como Sócrates cercaba a sus interlocutores simulando ignorancia. Y de ahí no hubo más que un paso a «elogiar para denostar» y «denostar para elogiar» y luego de muchos siglos apareció la ironía romántica que, junto con las reflexiones de Kierkegaard y de Baudelaire, de Bajtín, de Lukács, de Thomas Mann, y las del grupo del *New Criticism*, me han orientado en algunos de mis trabajos, particularmente *El placer de la ironía*.

La ironía, que distinguió a los movimientos vanguardistas de las primeras décadas del siglo pasado, por el distanciamiento y relatividad del mundo que ella implica, marcó el contexto literario de Hernández. A pesar de que su vida transcurrió a lo largo de la primera parte del siglo XX y de que fue contemporáneo de los movimientos y grupos de vanguardia, no se identificó ni se asoció con ninguno de ellos. En el estilo y en los tonos de su poesía y de su prosa se perciben ecos y moldes del renacimiento y del barroco hispánicos que revelan su predilección por algunas de sus grandes figuras -principalmente san Juan y santa Teresa, Garcilaso y fray Luis, Cervantes, Quevedo y sor Juana. También pueden advertirse ecos, nada lejanos, de la ironía autorreferencial a la usanza de *Tristram Shandy* o de *Jacques le Fataliste*. Cercano a los *Contemporáneos*, tanto por la edad como por simpatías y diferencias, admiró más que a ningún otro, a José Gorostiza (Hernández 1995 73, 79). Cercano también a los más jóvenes, resultó ser el providencial mentor del joven Juan Rulfo (Hernández 1995, 41 y García Bonilla 92).

¿Dónde se encuentra la ironía en esas redes que las digresiones van tejiendo en el discurso? ¿Qué clase o clases de ironía se encuentran ahí? Para entrar en materia, veamos un ejemplo, a mi juicio, muy representativo del personal estilo de Hernández. Me refiero al cuento «El señor de palo» que así comienza:

Sería, puede opinarse, algo cansado; mas a no ser porque he echado raíces, haría largos viajes en los trenes nocturnos a través de la república.

Ya no soy otra cosa que un árbol cualquiera, un árbol que desea viajar en tren, o, por lo menos, dar de tiempo en tiempo unos pasitos. (Hernández 2007, 154).

Efectivamente se trata desde el principio de un juego entre el lenguaje metafórico y el literal, o mejor dicho, entre dos niveles de la metáfora del árbol. Por un lado, cualquiera puede echar raíces en algún lugar –metafóricamente hablando, es decir, sin tener que ser literalmente un árbol–; haber echado raíces –también metafóricamente– bien puede impedir viajar, incluso en tren como es el deseo del protagonista o, al menos, el viaje sería fatigoso como reconoce el narrador-protagonista. Pero en el segundo párrafo, la metáfora ya parece haber echado raíces, ella misma, ya que el narrador se identifica o reconoce a sí mismo, lisa y llanamente, como un árbol. Sí, pero un árbol que –¿metafóricamente?– desea viajar en tren o, al menos, dar de vez en cuando –¿metafóricamente?– «unos pasitos». De este modo, la metáfora se ha desdoblado irónicamente. El paso –o «pasito» como diría Hernández– de una metáfora a la siguiente concluye con un diminutivo que, a modo de guiño, anula o, al menos, socava la seriedad del discurso. Un árbol con ganas de moverse, de dar unos pasitos.

En estos dos breves párrafos se cifra el núcleo proliferante de digresiones que va a articular el recorrido del discurso narrativo a lo largo de sus treinta páginas. La doble imagen del ferrocarril –el tren y su vía–, presentada en ambos párrafos inaugurales, va a transcurrir como vía del relato y como leitmotiv del que se irán desprendiendo a su paso diversas analogías y correspondencias con las vías de la lectura y de la escritura, sobre todo a la hora en que el discurso narrativo se desdoble y comentándose a sí mismo, ingrese, por la vía de la digresión, en los terrenos de la metaficción. En efecto, la tan dinámica imagen del tren, que aparece en varios de sus cuentos, le sirve a Hernández, como otras veces la imagen del río, para que el discurso narrativo se refiera a sí mismo, se explique a sí mismo. En el desdoblamiento que implica la autorreferencia se ha querido encontrar una cierta ironía, es decir, en el distanciamiento que se opera cuando el narrador contempla y comenta su propia obra, o sea, en la intercambiabilidad de la historia y su discurso narrativo, es decir, cuando éste se convierte en aquélla. Esta eficaz imagen del tren reaparece en «Unos cuantos tomates en una repisita», a la hora en la que el narrador explica, por medio de una digresión, el desarrollo estructural de su propio discurso como el de «un choque silogístico» entre «el tren de las palabras en que ha ido escurriendo la manera de ser de Serenín» (un muchacho extraordinariamente tímido) y «el tren que ha ido aportando las características de la vecindad» (una vieja construcción a punto de caerse):

En todo buen concierto, en todo buen discurso, en toda buena máquina, todos los movimientos deben ser caminantes en un solo sentido, y todas las tendencias, entenderse muy bien, e ir, como de la mano, hacia un solo objetivo, hacia una sola

meta. Pero aquí hemos venido hablando de una vecindad que es tal y como una bomba con la mecha encendida. La llamita del tiempo va corriendo, corriendo; va corriendo sobre el hilo de la mecha hacia la bomba [...] Éste es un tren, éste es el sentido en que camina el uno de los trenes. Y aquí hemos también hablado de un muchacho pusilánime [...] tímido como un sistema nervioso [que le teme hasta a un burrito recién nacido y que ni siquiera sostiene] la mirada de una mariposa, si se para frente a él y se queda mirándolo de frente [...] no cabe duda alguna, aquí se ha planteado una contradicción, y el que quiera entender cómo se explica y como puede conciliarse el hecho de que Serenín, siendo así como es, se aloje, desayune, coma, cene, vigile y duerma en este alojamiento que está así como está, lea –y si no quiere hacer más, con ello le bastará– únicamente la primera línea de escritura del capítulo siguiente.

Serenín se encuentra enamorado. [Sigue una digresión sobre el amor y su carácter irracional a partir de una redondilla de sor Juana] (Hernández 2007, 205, 206).

Pero después de esta breve digresión sobre la ironía que entrañan los aspectos autorreferenciales de otro de los cuentos de Hernández, volvamos a «El señor de palo». No sabremos sino hasta el final del relato, por qué el protagonista-narrador, que por cierto explica irónicamente en otra digresión se llama Domingo –«Mi nombre [...] es Domingo, mañana será lunes, y ya, de mí, no habrá quien se acuerde.» (Hernández 2007 176)–, digo que no sabremos sino hasta el final del relato por qué quedó paralítico, inmóvil como cualquier árbol, que es en lo que consiste el tronco de la historia y el palo de su título. Pero no nos adelantemos porque antes quiero examinar las digresiones que rodean a ese tronco.

El hecho de que las ruedas de su «sillón de paralítico son de motocicleta» (Hernández 2007 154) le da pie al protagonista-narrador para reflexionar sobre la ironía de su inmovilidad servida por el que acaso sea el más ágil y dinámico de los transportes terrestres; esta digresión provoca otra, la de comentar la lluvia de la noche anterior, desde donde encuentra la oportunidad para referirse al viento y a los sombreros que por su culpa vuelan como es el caso del de su hija a quien, por cierto, le compone y cuenta cuentos que luego ella le cuenta a él. La digresión nocturna sobre el movimiento, lo lleva a recordar lo que es viajar en tren por la noche y a ponderar cuánto estimulan los viajes nocturnos en tren, las reflexiones existenciales como lo son las que pueblan frecuentemente sus digresiones.

Tras un diálogo con el «lector», relativo a la naturaleza del silencio nocturno por el que transcurría el viaje de Domingo en el tren, se registra el grito del garrotero que al anunciar una estación interrumpe violentamente los sueños de un Domingo semidormido; en la estación de Querétaro, el vecino de asiento, un ruso, saca la cabeza por la ventanilla y le pide «una botella de aguacates» a un vendedor lo cual le despierta el hambre al ya despierto Domingo que al bajar del



tren en busca de algo que comer, se tropieza y se cae, lo cual da pie para nueva digresión, esta vez sobre los consejos que le habían dado la víspera del viaje; y como al caer suena el dinero que lleva en la bolsa, alguien le ofrece en venta un anillo. El ofrecimiento es tan conmovedor que Domingo compra el anillito, pero paga con dinero falso porque está convencido que el anillo es también falso, todo lo cual sirve para armar otra digresión que ahora va a girar metafísicamente sobre la justicia y pragmáticamente sobre la máxima de «ojo por ojo y diente por diente». Luego de otra digresión sobre los sueños, llega el garrotero, le dice a Domingo que es un bruto por haberse dejado engañar al comprar un anillo falso, lo cual sirve para recordarle que a él, el garrotero, lo ha engañado Adelina, su mujer. Domingo le sugiere que mate al amante pero el garrotero contesta que habría que matar a la mitad de su pueblo. Transcribo la escena literalmente:

Viéndolo que callaba, insistí:

—No es necesario que acabe con la mitad de los habitantes de San Juan. Bastaría con Adelina.

—¿Con Adelina, dice? No podría, créamelo. Me sería imposible vivir. Espéreme, voy a enseñarle su retrato para que vea nomás qué piernas tiene.

—¡Vuélvete, laringe mía, polvo y ceniza! ¡Enmudezca mi lengua para siempre! ¡Ensordecid, oídos! Las palabras sólo son pálidas sombras, débiles ecos impotentes!

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. Y para que ahora lo sepáis de mí, he puesto bajo admiraciones ortográficas los órganos receptores y emisores del lenguaje. Hecho que me pareció 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 cuartillas, los libros o las bibliotecas que sean necesario para ello, o para desengañarme de que hay verdad en la última frase: «Las palabras sólo son pálidas sombras». (Hernández 2007 166).

Lo que el narrador-protagonista está haciendo no es sino comentar y explicar su propio relato. En efecto, de la digresión que provocaron los engaños del anillito a la de los engaños de Adelina no hubo más que un paso; y la digresión que provocó el impacto de las piernas de Adelina sobre la figura del apóstrofe y las posibilidades expresivas de las palabras, colocó al discurso en el umbral de la metaficción ya que lo que sigue es una larga reflexión sobre la imaginación y la creación literaria, es decir, sobre la generación del texto a partir de su concepción y hasta su lectura, digresión que, entre otras cosas, explica el funcionamiento de las digresiones, ilustrándolo y legitimándolo de esta manera:



Si a un enfermo el doctor se lo permite todo, menos el comer naranjas, el enfermo, en su imaginación, casi no tendrá sitio para nada, porque su cerebro, a partir de la fecha de la prohibición, se habrá ido convirtiendo en una bandeja de naranjas. A veces, en la atmósfera, flotará sin alas una naranja de oro que no existe. A veces aparecerá una impecable botellita de jugo de naranja. A veces un espectáculo nupcial.

No crea el lector que ahora me he dormido como anteanoche. ¿Una ceremonia nupcial?...

Eleazar Noriega me dijo, precisamente hace unos días, lo que ahora creo adivinar en el pensamiento del lector. Tú, me dijo, disertas con muy buena ilación, pero de repente sales con grandísimas distancias y lo dejas a uno hecho un tarugo.

Creo que Noriega no deja de tener razón, pero sólo dentro de él; dentro de mí, yo también tengo razón. Dentro de mí, el pensamiento obedece a una estricta concatenación [...] En cuanto a lo de la ceremonia nupcial, quisiera convertirme en botánico para daros a entender que los azahares de la novia no son de limón ni de lima, sino de otro arbusto cuyo nombre no recuerdo y que suele crecer en California y en el Escalón, y cuya madera se utiliza en la fabricación de baleros, molinillos, y piezas de ajedrez. (Hernández 2007 169).

No sorprende que estas ejemplares naranjas provoquen, inmediatamente después, la irónica alusión a la figura de «la fruta del cercado ajeno» de Garcilaso de la Vega y así se dispare otra digresión sobre la parálisis de Domingo que le impide caminar, parecida a la sordera de Beethoven, todo lo cual desemboca finalmente, y de acuerdo con la lógica del narrador, en el llanto en el que se deshizo el garrotero cuando le enseñó a Domingo el retrato de cuerpo entero de su traviesa Adelina.

El ir y venir de las digresiones que siguen incluyen irónicas alusiones al célebre madrigal de Cetina y más comentarios autorreferenciales como la digresión que arranca de la reflexión sobre una evidencia muy perogrullesca del paso del tiempo, pero que se dirige, otra vez, a explicar el valor estructural de la digresión en el discurso, y que transcribo a continuación:

Como tal vez todos los hombres de naturaleza común y corriente, siento que a causa de los años voy envejeciendo.

Y, habiendo releído, encontré que mi decadencia es perceptible también en mi escritura, y me nació la idea de que, a un relator, podríamos considerarlo como una fuente de agua de donde se origina un río, que es la narración.

Pues ésta mía se me figura un río salido de su cauce. Malísimo negocio; ya no se puede distinguir de una laguna [...] Lo que pasa es que soy viejo, que mi agua se derrama por hoyos imprevistos. Lo que pasa es que voy convirtiéndome en uno de esos techos, a los que, si les tapan una, les sale otra gotera [...] Al relatar,

no hago otra cosa que cumplir con una urgencia ineludible, semejante a la de las casadas en las postrimerías de la luna de miel [...] No trato, en fin, de formar un simple catálogo de hechos [...] sino reflejar mi sobreangustia con las cualidades que ha adquirido en mi espíritu, es decir, dar a luz una organización [...] Lo malo es que [...] mi atención ha empezado a aflojarse; por atender un punto, olvido otro, por indagar el ido, se me va el conseguido recientemente, y me voy por las ramas. (Hernández 2007 178).

La ironía salta a la vista, no sólo la que implica lo autorreferencial del comentario, sino también porque lo que éste dice quiere decir precisamente lo contrario de lo que dice. En efecto, la estructura que forman las disgresiones no puede obedecer sino a un diseño elaborado deliberada y muy cuidadosamente por su autor. Si los borradores del cuento existieran y si fuera posible examinarlos, supongo que revelarían el minucioso proceso que entrañó su creación, lo cual acabaría de documentar este tipo de ironía que ahora sólo presumo.

Las reflexiones en torno al amor a instancias del garrotero, pasando por no menos irónicas parodias del Génesis, preludian la aparición de Adelina con todo y sus «suculentas piernas» y, mientras tanto, el tren «rodaba y echaba humo y pitaba, y en esto se nos pasó la noche», apunta el narrador Domingo», platicando y haciéndonos caricias escondidas.» (Hernández 2007 181). Cuando los descubrió el garrotero, Domingo, que no le perdonaba a aquél por haberlo llamado «bruto», tuvo un instante de íntima satisfacción que registra emotiva e irónicamente en unas líneas a la memoria de Adelina:

Yo vi perfectamente cuando se acercaba tu marido. Debía habértelo dicho; pero, sabes, me había llamado bruto, y yo no se lo podía perdonar nomás así.  
[...]

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

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

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

Me duele mucho haber sido la causa de tan grande accidente. Dispénsame; ya no lo vuelvo a hacer. Y esto es todo lo que quería contar. (Hernández 2007 181).

Así murió Adelina, así quedó tullido Domingo y así termina el penúltimo capítulo del cuento. El último comienza con un oxímoron: «En este capítulo no hablo ya. Y me importa un comino; ya he contado todo lo que quería contar.» (Hernández 2007 182). Entonces ¿quién cuenta, quién narra? ¿quién responde por las di-

gresiones sobre el paso del tiempo, por los comentarios sobre el envejecimiento de Domingo, por los ires y venires del discurso entre ingeniosas analogías que leemos en este capítulo final? ¿Quién puede seguir repitiendo que «ya no hablo», como efectivamente lo hace en este capítulo Domingo, que se ha callado porque «al envejecer y envejecer, llegó Domingo, a tal ancianidad, que se murió de viejo [y] le está prohibido transgredir la Constitución, inviolable de por sí, de la muerte, cuyo artículo uno, que es fundamental, estatuye el silencio» (Hernández 2007 183)? Efectivamente, el narrador-protagonista se ha desdoblado irónicamente, es y no es el mismo; ya Domingo ni habla, ni piensa, ni sufre, ni quiere, ni desea; es como señalan las palabras finales del cuento, «un paralítico hasta del corazón. A a esto es a lo que llamo yo ‘*Un señor de palo*’.» (Hernández 2007 184), regresando así el bumerang al título y punto de partida del discurso narrativo, ahí donde se cierran y sellan todas las digresiones que le fueron dando forma, ahí en el título –el significant totalizador– lugar donde empieza y acaba cifrándose todo el significado del texto, ahí donde suele hallarse la médula de la ironía.

El *New Criticism* asoció la ironía con el *wit* y la entendió como distancia, como equilibrio de los opuestos, como conciliación de puntos de vista contradictorios, como expresión de la relatividad y la intercambiabilidad de las cosas, como punto culminante del drama de la estructura del texto; asimismo, la valoró como inmunizador contra la ironía del lector, es decir, como una garantía de invulnerabilidad del texto. En efecto, proclamaba Robert Penn Warren, crítico asociado al *New Criticism*, que mientras que el santo da su testimonio arrojándose felizmente a las llamas, el poeta, menos espectacularmente, somete su testimonio al fuego de la ironía –al drama de su estructura– con la esperanza de que las llamas lo refinan (Warren 103). Eso fue lo que hizo Efrén Hernández al construir el peculiar discurso narrativo de sus cuentos; acaso la razón de su perdurabilidad se encuentre precisamente en la ironía que entraña el complejo drama de las digresiones que les sirve de estructura.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Carballo, Emmanuel. «Prólogo». *El cuento mexicano del siglo XX*. México: Empresas Editoriales, 1964. 9-103.
- Coleridge, Samuel Taylor. «Sterne's Wit and Humor». *Tristram Shandy*. Edición crítica de H. Anderson. Nueva York: W. W. Norton, 1980. 485-488.
- Diderot, Denis. *Jacques le Fataliste et son maître*. París: Gallimard, 1973.
- García Bonilla, Roberto. *Un tiempo suspendido. Cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo*. México: CONACULTA, 2008.
- Harmon, Mary M. *Efrén Hernández, A Poet Discovered*. Hattiesburg: University and College Press of Mississippi, 1972.
- Hernández, Efrén. *Obras: poesía, novela, cuentos*. México: FCE, 1965.
- Hernández, Efrén. *Bosquejos*. México: UNAM, 1995.
- Hernández, Efrén. *Obras completas I*. México: FCE, 2007.
- Hiriart, Hugo. *El arte de perdurar*. Oaxaca: Almadía, 2010.
- Pellicer, Juan. *El placer de la ironía*. México: UNAM, 1999.
- Piper, William Bowman. «Tristram's Digressive Artistry». *Tristram Shandy*. Edición crítica de H. Anderson. Nueva York: W. W. Norton, 1980. 548-562.
- Sterne, Laurence. *Tristram Shandy*. Edición crítica de H. Anderson. Nueva York: W. W. Norton, 1980.
- Warren, Robert Penn. «Pure and Impure Poetry». *Critiques and Essays in Criticism, 1920-1948*. Robert Wooster Stallman, editor. Nueva York: The Ronald Press Company, 1949. 85-104.