

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 29, ENERO- DICIEMBRE, 2023
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

EL TEMBLOR DE LA EXISTENCIA. SOBRE LA NARRATIVA BREVE DE EFRÉN HERNÁNDEZ¹

Álvaro Contreras
Universidad de Stanford
Estados Unidos
alconber@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.53766/VOZES/2023.29.02>

Recibido: 03/05/2023
Aprobado: 17/06/2023

RESUMEN

Este trabajo propone el estudio de la narrativa breve del escritor mexicano Efrén Hernández atendiendo de manera especial la construcción del espacio narrativo, las percepciones equívocas de la experiencia cotidiana y la exploración de las relaciones insólitas de los sucesos cotidianos. A través de estos ejes formales, los relatos registran otras formas de significación, precisamente las relaciones fortuitas entre las palabras, el examen de la palabra-cosa, de la palabra-objeto fijada por la pasión filológica donde se sobreponen la disciplina y la técnica artística, la atención crítica a la significación de las palabras y a la experimentación con el lenguaje. El nexo filología - dispersión, para el caso de la narrativa de vanguardia, sitúa los planos de la escritura y de la realidad en relación con nuevas exigencias perceptivas ligadas a la distracción.

Palabras clave: Narrativa de vanguardia. Literatura latinoamericana. Efrén Hernández.

Cómo citar: Contreras, Álvaro (2023). "El temblor de la existencia. Sobre la narrativa breve de Efrén Hernández". *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 29: 66-82.

¹ Deseo agradecer el apoyo de una beca del Institute of International Education Scholar Rescue Fund (IIE-SRF) y de la Universidad de Stanford, instituciones que me brindaron el entorno académico necesario para escribir este trabajo.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 29. ENERO- DICIEMBRE, 2023
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

THE TREMOR OF EXISTENCE. ABOUT THE SHORT NARRATIVE OF EFRÉN HERNÁNDEZ

ABSTRACT

This article focuses on studying the short narrative of the Mexican writer Efrén Hernández, specifically on the construction of the narrative space, the equivocal perceptions of everyday experience, and the exploration of unusual daily life relations. It explores other forms of the short narrative's meaning, precisely the fortuitous relationships between words, the examination of the word-thing, the word-object fixed by the philological passion where discipline and artistic technique overlap, the critical attention to the significance of words, and the experimentation with language. The article insists on the nexus philology - dispersion, which, for the case of avant-garde narrative, places the planes of writing and reality in connection to new perceptual demands linked to distraction.

Keywords: Avant-garde narrative. Latin American literature. Efrén Hernández.

1. Sin tachas o una clase de ley.

Los lectores de la narrativa breve de Efrén Hernández (1904-1958) siempre se han preguntado por esa rara cualidad de su escritura de atrapar lo habitual, por la extraña sencillez de las anécdotas narradas, tejidas por un delgado hilo narrativo ante el cual se tiene la impresión de fragilidad, como si en cualquier momento surgiera un suceso que quebrara su sentido. Alí Chumacero ya apuntaba hace tiempo que la narrativa de Hernández trata de "sucesos sin mayor relieve" (1987: VII), donde se intenta "descubrir en la palpitación de lo nimio, en la pequeñez de la vida cotidiana, el temblor de la existencia" (VII). Agrega: "Si algún epíteto le corresponde es el de divagador" (VII), siendo esta imagen la que ha consagrado al escritor mexicano.

Ciertamente, los cuentos de Hernández nombran la realidad rutinaria de los días, no para presentarla en su reiterada esterilidad, o recoger de ella determinado número de sucesos, sino para percibir sus equívocos y extraer de estos una idea compleja del acontecimiento narrativo. No se trata sin embargo de abandonar las convenciones de representación, sino de jugar con sus pautas visuales para poder acceder a esos dudosos pliegues de la realidad.

Al definirse así el espacio narrativo como negación de sus reglas visuales, resulta tentador llevar hasta sus últimas consecuencias una experiencia de la complejidad narrativa, entendida no como maniobra

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 29. ENERO- DICIEMBRE, 2023
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

lexical o fragmentación sintáctica, sino como percepción equívoca, como exploración de las relaciones insólitas de los sucesos cotidianos. Es posible entonces desde las referencias semánticas, eufónicas y retóricas de una palabra preparar un viaje exploratorio a las dimensiones ficcionales de la narrativa vanguardista. Pero así mismo es posible pasar de la exploración de las dimensiones retóricas de la palabra, a la cuestión de la identidad del relato, al asedio de sus contenidos entendidos como historia ficcional.

Qué provoca estas narraciones. Por ejemplo, "Tachas" [1928], qué suscita y desafía este relato. Podemos comenzar ubicando el suceso de "Tachas" entre la ley y la ficción y atender los procedimientos de estas relaciones. El cuento de Hernández tiene como marco una clase de derecho y la revelación de una pregunta: qué son tachas. El narrador, perdido en ensoñaciones, de pronto es interrogado por el profesor, e intenta todos los juegos posibles con aquella pregunta. Después de pasearse por sus lados semánticos, se detiene y deja de hablar ante el único punto oscuro de la pregunta, su borde jurídico. Este suceso despierta las risas de sus compañeros. El cuento comienza así:

Eran las 6 y 35 minutos de la tarde.

El maestro dijo: ¿Qué cosa son tachas? Pero yo estaba pensando en muchas cosas; además, no sabía la clase.

El salón de estos hechos tiene tres puertas, de madera pintada de rojo, con un vidrio en cada hoja, despulido en la mitad de abajo.

A través de la parte no despulida del vidrio de la puerta de la cabecera del salón, veíanse, desde el lugar en que yo estaba, un pedazo de pared, un pedazo de puerta y unos alambres de la instalación de luz eléctrica. A través de la puerta de en medio, se veía lo mismo, poco más o menos lo mismo, y, finalmente, a través de la tercera puerta, las molduras del remate de una columna y un lugarcito triangular de cielo.

Por este triangulito iban pasando nubes, nubes, lentamente. No vi pasar en todo el tiempo, sino nubes, y un veloz, ágil, fugitivo pájaro (Hernández, 1987: 277).

El relato inicia con un enunciado en el más puro estilo realista: con un horario preciso de la acción, que contrasta rápidamente con las fantasías del narrador. Este contraste entre exactitud temporal y divagaciones se apoya en dos concepciones del tiempo: uno, rectilíneo y puntual, hecho de preguntas para medir el transcurrir de las horas de clase; y otro fragmentario, con tres ventanas, tiempo soñado que se escapa y cuenta con otro proceder y suceder. Es un atardecer, y el narrador se halla dentro de una institución pedagógica recibiendo clases de derecho civil. Estos marcos institucionales – el lugar, el género de enseñanza y el profesor que interroga– asechan la identidad del relato, su deseo de partir de un punto exacto. Tomando en cuenta la concepción de la institución como lugar educativo, formativo, ordenador de las pasiones, podemos avanzar en la lectura de este cuento de vanguardia colocándolo frente a la concepción del relato didáctico, digamos, la novela de formación.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 29. ENERO- DICIEMBRE, 2023
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Cómo escapar de esta cronología pedagogizante, acostumbrada a la exactitud, a la repetición, a hacer preguntas incómodas y raras para legitimar su saber, la continuidad y estabilidad de una tradición -la de interrogar y controlar los enunciados-. Si la institución académica fundamenta su autoridad en la idea de hacer preguntas, de saber preguntar, el narrador decide inventar otro tiempo para escapar del aula, crearse otro marco -espacial y temporal- desde donde lanzar sus sueños, ubicarse fuera del didactismo aunque permaneciendo dentro de la institución. No obstante, también podría preguntarse: cuáles representaciones impugna esta institución. Si se está dentro de ella, qué juegos permite, ¿la evasión, su cuestionamiento? Estar dentro de ella, posibilita escaparse, bien no respondiendo las preguntas que la institución hace, o dando la respuesta equivocada, o se puede desvariar torciendo los procedimientos de la ley, dejándolos hablar solos:

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

 El maestro dijo:
 -¿Qué cosa son tachas?
 Sobre el alambre, bajo el arco, se posó un pajarito diminuto, de color de tierra, sacudiendo las plumas para arrojar el agua (id.: 277-278).

La narración escoge este tiempo de la ensoñación como lugar de enunciación de otra "realidad" para evadir el procedimiento de la ley, las preguntas del maestro e instalarse fuera del didactismo. El proceso de narrar y de imaginar se presenta como parte de una clase de ficción y de derecho, pero sobre todo como parte de una reflexión sobre cómo responder. La respuesta se entiende como una exigencia de responsabilidad ante el profesor que pregunta, desde un aula de clase, en nombre de dos instituciones, el Derecho y la Universidad. Ahora bien, el rechazo de esta interpelación se plantea a través de la divagación, el silencio y, sin embargo, lo que continúa siendo paradójico, es que estas formas de evasión no escapan de la responsabilidad. Ahora bien, el estar fuera de clase involucra una percepción de sí mismo borrosa, de su identidad y los fines educativos de su presente: "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" (277). Son dos preguntas entonces las que hay que responder: qué cosa son tachas y qué cosa soy. Atinar con las respuestas es dar con el camino exacto, pero quién "está seguro de no haberse equivocado" (277). Cervantes resolvió este problema en don Quijote, "que es un loco": "Don Quijote soltaba las riendas al caballo e iba más tranquilo y seguro que nosotros" (278). Pues bien, hay que soltar las riendas de la imaginación, a las respuestas se puede llegar desde la fantasía. Observa un pajarito por una de las ventanas e imagina que canta encerrado en una jaula, pero quien canta no es el pajarito sino la criada, y ella bien puede llamarse

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 29. ENERO- DICIEMBRE, 2023
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Imelda, Margarita, Petra o Tacha. También puede imaginar dos lugares, un *aquí* marcado por la tristeza, la oscuridad -de la tarde, de la clase- y un *allá* transparente, "inmaculado", "sin tachas". En medio de estas fantasías, el narrador, de apellido Juárez, con la cabeza llena de pájaros y nubes, es interpelado por el profesor, y responde buscando argumentos entre los "casilleros de la analogía", es decir, en el lugar de la palabra ocupado en el lenguaje. Ahora responde en voz alta:

La primera acepción, pues, es la siguiente: tercera persona del presente de indicativo del verbo tachar, que significa: poner una línea sobre una palabra, un renglón o un número que haya sido mal escrito. La segunda es esta otra: si una persona tiene por nombre Anastasia, quien la quiera mucho empleará, para designarla, esta palabra. Así el novio, le dirá:

-Tú eres mi vida, Tacha.

La mamá:

-¿Ya barriste, Tacha, la habitación de tu papá?

El hermano:

-¡Anda, Tacha, cóseme este botón!

[...]

La tercera es aquella en que aparece formando parte de una locución adverbial. Y esta significación, tiene que ver únicamente con uno de tantos modos de preparar la calabaza. ¿Quién es aquél que no ha oído decir alguna vez calabaza en tacha? Y, por último, la acepción en que la toma nuestro código de procedimientos.

[...]

-Y, díganos, señor, ¿en qué acepción la toma el código de procedimientos?

Ahora, ya un poco cohibido, confesé:

-Esa es la única acepción que no conozco. Usted me perdonará, maestro, pero...

Todo el mundo se rio: Aguilar, Jiménez Tavera, Poncianito, Elodia Cruz, Orteguita. Todos se rieron, menos el *Tlacuache* y yo que no somos de este mundo (280-281).

La pregunta no se torna inteligible sino a partir del momento en que es considerada como la expresión de un abandono, el de su sentido jurídico. Las asociaciones culinarias y gramaticales de la palabra en esos "casilleros de la analogía" adquieren su valor en la medida en que desembocan en la dispersión o la negatividad de la misma palabra. ¿Qué cadena de sentidos forman esas asociaciones, donde incluso habría que incluir al amigo del narrador, de apodo el *Tlacuache*, animal perteneciente a la esfera de las creencias mítico-populares? Esta cadena, en primer lugar, intenta perturbar el sentido jurídico de la pregunta, digamos que pretende situarla en un plano de relación diferente al saber jurídico. Si la pregunta reproduce un modelo institucional, pues pretende evaluar, intercambiar y transferir un saber, la elección del camino o del significado correcto, sin embargo, se percibe como ligada a un gesto alienado -la figura de don Quijote. Por lo tanto, el narrador, al sentirse interpelado por el valor jurídico de la pregunta, no trata de cuestionarla, sino de situarla en otro código, desviarla de su camino e intentar otra suerte para ella. Dado que el marco institucional exige un tipo de responsabilidad, pues Juárez debe, o debería, responder ante algo (la institución) o alguien (el maestro Orteguita), se opta por otro marco, menos institucional e institucionalizado, las "ventanas" como elementos que delimitan lo interior y exterior de la institución, las fronteras y los

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 29, ENERO- DICIEMBRE, 2023
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

linderos del saber jurídico, un más allá ficticio. Así tenemos un cuento que versa sobre las fronteras inestables entre saber e imaginar. En Juárez, el interrogatorio desata otras preguntas sobre otro saber, sobre su identidad, sobre la palabra cosa, y sobre la locura. Podemos pensar que existen dos formas de responsabilidad, la de preguntar y la de responder, la primera correspondiente al profesor, y la segunda al alumno. Pero estas dos formas se realizan por vías antagónicas, pues mientras el primero aspira a la construcción de un saber estable, archivado, institucionalizado, el segundo escoge el camino de la fantasía, más aún, del disparate.

Alejandro Toledo en la presentación de las obras completas de Hernández se refiere a su cuento "Tachas" como su *ars poética*: allí encontramos personajes o cosas "que piensan y que en su pensar, generalmente nocturno, llegan a construir paisajes extraordinarios, castillos en el aire a un tiempo sólidos y ondeantes" (2007: 10). Aclara Toledo que el verbo pensar tiene un sentido particular: "menos como un desarrollo lógico-expositivo, encadenamiento de ideas, que como un fantaseo, un discurrir de la mente por pasajes no tortuosos sino múltiples" (10). A propósito del punto que estoy atendiendo, dice Toledo: "Si el profesor pregunta: '¿Qué son tachas?', a la espera de que se defina esta palabra en términos jurídicos (como falta o defecto, habría que suponer), se topará con alguien que tiene la mente en otro lado, y la respuesta por disparatada causará risas entre los compañeros de clase" (14-15). La falta del sentido jurídico será compensada por medio de una relación de extrañamiento con la comunidad institucional, extrañamiento reforzado con la idea de locura del Quijote y las "greguerías" de Gómez de la Serna.

Acotación

Estas formas de expresión ligadas a la vanguardia pueden ser pensadas recuperando la distinción trazada por Benjamin entre recepción táctil y recepción óptica, dos modelos de conocimientos, el primero afín a un modo de participación social relacionado con la masa, y el segundo a un tipo de percepción del objeto artístico como hecho aurático. Es sabido que para el pensador alemán lo óptico estaba ligado a una actitud de recogimiento, de contemplación, a una mirada centrada, fecundada por un tiempo de reflexión y devoción. Ahora bien, en algunos momentos históricos determinadas tareas asignadas al aparato perceptivo no pueden resolverse por medio de la perspectiva meramente óptica y "*se tornam realizáveis gradualmente, pela recepção tátil, através do hábito*" (1986: 193). Si el valor de recogimiento es propio de la perspectiva óptica, la recepción táctil resulta vinculada a una "observação casual" (1986: 193), atándose así lo táctil a distracción y divagación como comportamientos sociales. Esta privación del tiempo de la contemplación es aún más importante si el lado táctil de la percepción artística coloca todo su soporte en el cambio "de lugares e ángulos", sacudiendo de manera

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 29. ENERO- DICIEMBRE, 2023
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

discontinua al espectador, movilizándolo los recodos narrativos de manera que la imagen no pueda ser fijada. La distracción se manifiesta entonces como movilidad, como ese lado táctil de la percepción donde prevalece la sucesión de imágenes. Cuando Benjamin dice que la recepción táctil *"se efetua menos pela atencão que pelo hábito"* (193), está aludiendo al tipo experiencia que se percibe mientras se realiza una tarea determinada o estamos distraídos; el hábito posibilita justamente otras formas de representación del tiempo y la experiencia. Continúa Benjamin: *"A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado"* (194). Distracción y carácter táctil de la representación admiten otra relación con los objetos, ya no de intimidad sino de distancia; si la perspectiva táctil resulta el privilegio del distraído es porque este dispone de otra medida del tiempo para realizar las tareas habituales respondiendo a nuevas exigencias perceptivas.

En "Tachas", las palabras del profesor al estar enmarcadas por ese lugar institucional, se presentan como un retorno a la realidad, un llamado de atención a las desviaciones de sentido, a esos cercos que recortan y amplían la distracción del narrador. Pero, ¿cuál es el sentido que se borra en el relato? El literal, aquel que sería pertinente para decidir la respuesta del profesor y el final del relato. Este sentido no hallado, constantemente movido, aplazado, será precisamente el que posibilita algunas de las propuestas de la vanguardia narrativa buscando descentrar los ejes de significación que cruzan y sostienen la razón del lenguaje, sus correspondencias regulares. Aceptando la indagación de estas correspondencias secretas de lo rutinario, la relación lúdica con las palabras - comunes o jurídicas-, Hernández coloca su narrativa breve bajo la autoridad de un yo distraído, descentrado, fuera de lugar. Esta autoridad hace posible los conflictos entre fijar la atención - cuestión referida a la exigencia que establece el marco institucional- y la simultaneidad de imágenes visuales que le ofrecen las ventanas; entre la relación académica, filológica, unidireccional, perspectivista con las palabras, y su exploración onírica, multidireccional, alucinante.

2. Mirar distraído.

No vayáis a pensar que todos éstos son puntos desarticulados, o de mariguano, o de poeta actual, o surrealismos; fantasmas sin apoyo en otro suelo que el de la fantasía de un solitario enfermizo y amargado.

"Incompañía" [1937],
Efrén Hernández

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 29. ENERO- DICIEMBRE, 2023
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

En "Tachas" hemos hablado de tres miradas como procedimientos para escapar de una ley visual, de las divagaciones filológicas en torno a las palabras hasta llegar a sus distintos pliegues de sentido. Ahora bien, la reciprocidad entre mirar y divagar está relacionada en Hernández con una concepción del acontecer, como si la mirada concibiera los sucesos en constante movilidad, proyecto ya soñado por los futuristas italianos. Su relato "Unos cuantos tomates en una repisita" [1928], sitúa con claridad este tema:

Mirar no es como ver. Ver, es dejar que la luz obre sobre el dispositivo de los ojos. El que abre los ojos, el que no se los tapa, ése 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. Aquel que abre los ojos, y condensa, además, sobre las obras que la luz obra en sus ojos, su presencia, ése es el que mira (1987: 366).

No es extraño que esta reflexión sobre el mirar esté siempre acompañada en la narrativa breve de Hernández de la imagen de un narrador distraído, entregado a los objetos sin asumir una postura de gravedad: el que mira, inventa la luz y las obras, abrevia una presencia. Alejandro Toledo señala que "la distracción crea nuevas formas de observar la realidad" (2007: 15); faltaría por agregar solamente: de observar y narrar la realidad. Pero refiriéndose a la vanguardia narrativa, debemos tomar con precaución estas ideas. Lo que en cierto nivel se presenta como un mirar distraído, en otro nivel reaparece como fijación sobre el ejercicio de la lengua literaria. La divagación ronda los objetos y la lengua como elemento especial que satura, desborda, quiebra, la relación de sentido con el mundo de los objetos. Casi toda la narrativa breve de Hernández se desarrolla como este ejercicio por hallar un itinerario -fónico, semántico- que lleve a la máxima diferencia de las palabras, al juego entre las ideas y las imágenes de las palabras, a la divagación intensiva de los contenidos; una narrativa que parece siempre orientarse hacia las dificultades del proceso de narrar y de imaginar un orden textual ficcional y legal, es decir, de explorar las nuevas dimensiones retóricas de la palabra-objeto vanguardista y la legalidad narrativa del relato de vanguardia. Se trata de cuentos *provocados*, que desafían lo que sucede y reflexionan sobre lo sucedido.

En "Carta tal vez de más" [1936] el régimen de divagaciones actúa sobre la palabra cultura, se exploran todos los juegos semánticos y gramaticales de esta palabra, enfocándola como *fenómeno del lenguaje*: "Lo mismo que cualquiera, puedo tomar yo un sustantivo, convertido en adjetivo o en verbo o en participio, examinar sus cambios, sus funciones y los diversos mundos a que va naciendo, y si no doctamente comprenderlos, al menos transcribirlos a irlos para ti (sic), según mi alcance, notando y anotando, copiando, enumerando y refiriendo" (Hernández, 1987:396). Estas palabras-objetos solo existen en la medida en que la conciencia inventa un mundo para ellas, "el mundo de lo

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 29. ENERO- DICIEMBRE, 2023
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

abstracto" (398) donde el mismo narrador existe como "la cosa que piensa" (397). ¿Cómo explicar esta cosa llamada narrador si además tiene ideas? ¿Qué cosas piensa? En primer lugar, en los obstáculos para introducirse en ese mundo de lo abstracto. Apuesta entonces por jugar con el lenguaje, transformando las palabras, inventando otro mundo con nuevas palabras. Por ejemplo, la palabra "dulce", es convertida en "dulzado", un "objeto real" se transfigura en una "idea": "Antes era algo y se podía llevar entre los dedos, quebrar entre los dientes, guardar en el recinto de una caja; pero ahora, ya no puede ser hallado en otra forma que absorto, transustanciado en otros sustantivos" (397). Y aclara: "tal vez no resulte del todo impertinente recordar que se está hablando de fenómenos del lenguaje el cual se ha desprendido y depende del orden conceptual que es el espíritu" (397). Para el narrador habría palabras-objetos que no existen, se escriben pero no representan, como "dulzadura", y trazan el camino de la abstracción al disparate, pero vale aclarar que se trata de un "truco", no del narrador, sino del "idioma" (399). En segundo lugar, entre las cosas que piensa esta cosa llamada narrador, están las propias palabras concebidas como casos gramaticales, en su respectiva declinación, otra manera de meterse en el mundo de lo abstracto: seguir el "itinerario" de las palabras: cultivo, cultivadura, cultura; dulce, dulzado, dulzadura, dulzura. "Cultivadura está en el mismo caso que dulzadura, tampoco existe" (400); "cultivadura es un disparate" (400). Parece como si todo coincidiera en la divagación, desde el mirar distraído sin condición de representar, hasta el uso asignificante de la lengua.

Me animo a señalar que en estos textos breves de Hernández se trata de distinguir entre juego de palabras y juegos de lenguaje, el primero entendido como divertimento que propone una reflexión a nivel de los enunciados, y el segundo como reflexión sobre la lengua literaria entendida como fantasía e investigación a la vez de los planos de operatividad y comunicación del texto narrativo. Desde estos niveles se tienden relaciones con otros lenguajes institucionales -filosofía, derecho- como en el cuento "Tachas", e incluso con el derecho como discurso de la verdad. Ya sea que se lo piense como elemento formal o como relación diferencial, el disparate quiebra el lenguaje como representación de la realidad, quiebre producido por asociaciones fónicas de palabras y, a través de este proceso, de cosas heterogéneas; por reuniones de palabras homófonas y acumulación de sinónimos; por la mezcla de palabras y de representaciones que solo tienen realidad en el lenguaje. A la vez, más allá de estos disparates lingüísticos, se plantean los problemas de interpretación como problemas político-institucionales: cómo se legitima un discurso o una institución, cuáles son los efectos políticos de esta legitimación. Aun sin declararlo de esta manera, el placer de acechar el pensamiento -como confiesa el narrador de "Don Juan de las Pitas habla de la humildad" [1934]-, o la obligación "a contravenir la función natural de las palabras y sus usos" -como explica Hernández

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 29, ENERO- DICIEMBRE, 2023
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

en "Un escritor bien agradecido"-, son el material de reflexión de algunos relatos de la vanguardia latinoamericana: se trataría de las dificultades en el abordaje de un orden, de un código narrativo, de cómo imaginar y narrar el estatuto ficcional de esos relatos.

3. Fantasías.

3.1 De palo.

Veamos dos ejercicios más de esta manera especial de narrar. Se trata del relato "El señor de palo" [1932]: la narración de un parálitico llamado Domingo, quien en el penúltimo capítulo muere, pero su "voz" sigue narrando. ¿Pero esta es realmente la historia? Desde su condición de parálitico, el narrador precipita una intensa actividad onírica, soñando con viajes en "trenes nocturnos", identificándose con árboles, estableciendo una profunda relación de extrañeza con su cuerpo, transformando en "objetos" raros sus manos, sus fantasías, sus "sueños de viaje". Esa así como puede confesar: "no soy otra cosa que un árbol cualquiera" (311), o: "Todas las hojas del árbol que soy yo, Dios las ha convertido en las hojas de una estatua de árbol" (313).

¿De aquí deriva quizás el título del cuento? Este señor de palo, para compensar su quietud física, finge "artificiosos argumentos" (313) para consolarse, contando entre esos artificios el de imaginarse árbol, tren, simulaciones que permiten conectar el continuo fluir de imágenes tejidas por la narración. Pero, ¿cuál es el resultado de esta forma narrativa? ¿Se plantea algún relato alternativo que muestre otro camino, con otra estructura y otros materiales? Al elegirse como personaje central de la trama la figura del artista, con algo de "filósofo" (315), se traza un nuevo derrotero para la narración, acentuando su atmósfera onírica, la presencia de imágenes en tanto eslabones de todas las historias implicadas en el relato. Las distintas partes que lo componen -unos seis o siete fragmentos en total- forman un nudo narrativo atado por la dinámica interior del personaje, por lo tanto, las historias fragmentarias se suceden adquiriendo el estatuto de "castillos en el aire" contruidos por un "soñador" que se complace en adornarlos (315).

Si tenemos en cuenta obras como *La señorita etc.* (1922) de Arqueles Vela, *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt, *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán, y *La educación sentimental* (1929) de Jaime Torres Bodet, ¿podemos hablar, para el caso de la vanguardia narrativa latinoamericana, de una novela del artista? Tal aproximación, que tiene sobre todo el carácter de un deslinde y de una reflexión y no el de una simple constatación, supone el estudio de algunos aspectos

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 29. ENERO- DICIEMBRE, 2023
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

relevantes de la novela del artista tan en boga en el período modernista, específicamente en su tendencia decadentista. En la orientación finisecular, la novela del artista colocaba en escena temas como los del fracaso personal, derivado de un desacomodo frente a la realidad; el del sujeto hiperestésico expuesto al roce trágico del entorno, articulando al mismo tiempo una clara reflexión sobre el sentimiento degradado de la realidad, y una apreciación de la obra de arte sometida a un cambio de relaciones y valoraciones respecto a la sociedad y el mercado de las producciones culturales. El personaje artista de la novela decadente, incapaz o reacio a administrar la multiplicidad de lo heredado (linaje o fortuna) hacía de su experiencia algo más allá de lo contingente, con lo cual subordinaba su destino al exceso y derroche de todo lo heredado. En estas *narrativas de la herencia* y su argumentación del *agotamiento*, donde evolucionismo, degeneración y psicología quedaban imbricados, estaba implícito el programa de crear nuevos modos celebratorios del refinamiento y del artificio, de las raras y fragmentarias sensibilidades finiseculares, visualizándose por esta vía las plurales relaciones entre el artista y la modernidad.

Ahora bien, los atributos de artista que marcan a algunos personajes de la narrativa vanguardista conducen no solo a una concepción del trabajo artístico como un ejercicio imaginativo, de fantasías desbordadas, a la construcción de objetos imaginarios en sus múltiples planos salidos del castillo de sueños del narrador, sino que actúan en el espacio mismo del lenguaje narrativo forjando una noción de escritura como reflexión. Entonces se habla de la construcción de castillos en el aire, pero también de las dificultades que este trabajo literario implica. Estos dos procesos se exponen en el orden del relato de manera paralela, inventándose un modo de narrar, de relacionar las fantasías, los hechos, teniendo en cuenta la autonomía de cada una de las imágenes y su posición relacional. En este caso, la significación se busca en otro nivel, no en lo que la obra tiene de relaciones explícitas con la sociedad, digamos su carácter temático, sino en el mismo lenguaje literario, en esos fragmentos que es el relato mismo y desde donde se ataca la noción de contenido, de argumento y se expone el esfuerzo vano de realizar una obra, un enunciado con apariencia realista.

Este nuevo modo de contar donde se conjuga experiencia y narración es llamado por Hernández "enilación", modo narrativo entendido como lugar de enunciación que va a determinar e imantar las imágenes que elabora el texto –"no soy otra cosa que un árbol cualquiera, un árbol que desea viajar en tren" (315)–, a organizar el trayecto de los viajes emprendidos por la narrador –el viaje de ida, hacia adentro, hacia los sueños y la escritura; y el viaje de regreso, hacia fuera, en dirección a la realidad–, a reportar las estrategias y artificios del narrador para jugar con el lenguaje. El valor de la diferencia entre carecer de sentido y carecer de centro, apuntada por Blanchot (1992) sobre Beckett,

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 29, ENERO- DICIEMBRE, 2023
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

encuentra acaso su realización en la idea de "enilación" como des-conexión, permitiendo alejar la ilusión de una historia bien contada, pues lo bien contado es ya imposible:

Las palabras solo son pálidas sombras, débiles ecos impotentes (Hernández, 1987: 323).
 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 (id.).
 La voluta más ágil de mi fantasía es tan leve y tan ágil, que resulta de una imposible transmisión verbal (324).
 La naturalidad de la ilación, por nada la consigo natural. Únicamente valiéndome de artificios logro no referirme a cada paso, a cosas ya contadas y evadirme de dar explicaciones (335).

El trabajo del escritor sobre lo literario del relato consiste en reflexionar sobre aquellos "objetos" que asedian y disgregan la vida del artista, volviéndolo "río", "árbol", "tren"; en dividir dicho trabajo entre la especulación sobre el orden formal, las palabras, y el aspecto temático, las "confusas" ideas que se desean expresar aprisionadas como están "en la mágica bóveda del cráneo" (323). Así, mientras transcurre la narración, "la dicción" comienza a ajustarse "al asunto" en búsqueda de ese punto de enunciación de la palabra vacía y la ausencia de contenido, de esos motivos que despistan, dislocan el trabajo literario. Las singularidades de estos motivos radican en que no dan "seguridad de nada", apostrofán la narración, la interrumpen, pero sí proveen de expresividad el relato o la "fuga" interior, esa zona del deseo donde se sueña que se es río para compensar la parálisis física. El apóstrofe, como lo recuerda el artista narrador, es la invocación imaginaria de cosas, y ello hace posible vislumbrar paralelismos entre la narración -figura del río, de lo que fluye- y el narrador -la fuente proveedora de las incertidumbres de la escritura-: mi narración "se me figura un río salido de su cauce", y "no se sabe adónde, el río, irá a parar" (335). A la luz de estas afirmaciones, ¿qué significa escribir para este artista vanguardista? Se escribe y se narra para "cumplir con una urgencia ineludible", la de liberarse "de aquello de la vida que oprime más de lo que puede soportar un solo hombre" (335):

No trato, en fin, de formar un simple catálogo de hechos -esto es fácil y nada me aligera-, sino reflejar mi sobreangustia con las cualidades que ha adquirido en mi espíritu, es decir, dar a luz una organización, relacionados los hechos de manera que, aun cuando cada uno pueda ser tomado como una anécdota completa, no aparezca en el organismo resultante un aparato inútil o un aparato a faltar (335).

La referencia a un inventario de sucesos incluye, como marca de distinción, un modo convencional de narrar, exterior, hacia fuera, la ilación "fácil" del contar realista, la solución de continuidad que sin embargo no "aligera" de su angustia al narrador. Pues si este modo ya no atenúa esa zona de deseo e inquietud del artista, no por ello cesa la búsqueda, extensa e intensa, de otra cualidad de narrar el

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 29. ENERO- DICIEMBRE, 2023
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

fluir de imágenes, el caos interior que da principio a la angustia: la angustia es el modo de narrar las cualidades que han adquirido las imágenes, las palabras, las cosas en ese interior agitado. En este sentido es que la vanguardia cambia el estatuto ficcional del artista haciendo legible no tanto su vida luminosa como la superficie donde se constituyen las reflexiones sobre la experiencia y la narración. La idea de inventar una "organización" narrativa donde cada "hecho", nudo, historia, "río", pueda presentarse como una "anécdota completa", sin que la disposición se desfigure, remite a la concepción de una estructura ideal que abarque el descontrol del pensamiento y el del lenguaje. Ahora bien, ¿cuáles elementos hacen que esta estructura no resulte al final "un aparato inútil", "un aparato a faltar"? ¿qué evita su inutilidad? Esta estructura realiza o posibilita los vínculos del artista con sus sueños atados a la cotidianidad, fantasías fragmentarias, sin centro, proyectadas en sus digresiones sobre los artificios de la escritura, los usos poéticos de los tropos, las imágenes como hilos conectores del texto. Son las fantasías de un artista, el señor de palo, andando siempre "por las ramas" del pensamiento y la narración.

El relato de un artista paralítico es el pretexto entonces para evaluar las posibilidades de cómo contar el mismo relato, de concertar paso a paso la "dicción" a la materia narrativa, de imaginar "artificiosos argumentos" y, correlativamente, recursos retóricos (apóstrofes, parodias, ironías) para contar las acciones apócrifas del narrador. Si las acciones y los objetos reciben del relato ese vaivén constante de parálisis y movimiento, se debe a que el mismo narrador figura su narración como "un río salido de su cauce", sin medida precisa de su duración, trayectoria imprevista generadora de un conflicto mayor entre la rapidez del pensamiento y la lentitud de la escritura. El héroe inmóvil de la fábula, identificado a sí mismo como "soñador", "artista", "filósofo", apela al tono de la narración autobiográfica pero excediendo las marcas de la experiencia personal de referencias oníricas. Las reflexiones técnicas sobre cómo construir el relato tienen que ver pues con el lugar de origen de dicha experiencia (el sueño, la fantasía), sin dejar de considerar otros problemas que asedian el relato como la legitimidad de la narración, la verdad de la experiencia relatada -la verdad tiene en el "rostro" la "mayor dosis semblante inverosimilitud" (339)-, el encadenamiento arbitrario de palabras e imágenes. Como dirían Deleuze y Guattari (1990), "El señor de palo" se compone de trayectos, de mapas extensivos e intensivos, de trayectorias que ponen de manifiesto el valor de los traslados metafóricos, las transferencias con base en una semejanza, el señor *de palo*: inacción, inmovilidad, no-deseo, atributos extraños pues objetualizan al sujeto pero inauguran un nueva eficacia semántica. La voz del personaje sigue los caminos delegados por ese tiempo discontinuo, como la experiencia misma, etapas caóticas de un viaje interior que impregna toda la narración y plantea una y otra vez la cuestión de cómo acercar lo vivido a la narración, qué forma narrativa darle a la experiencia.

3.2 De aire.

Deleuze y Guattari apuntaban, a propósito de la obra de Kafka, "como el lenguaje comprensible es atravesado por una línea de fuga, para liberar una materia viva expresiva que habla por sí misma y ya no tiene necesidad de estar formada" (1990: 35). Este lenguaje apartado del sentido "no encuentra su dirección sino en un acento de palabra, una inflexión" (35). Esas líneas o modos expresivos en fuga constituyen los puntos de enlación en los relatos de Hernández a través de los cuales se desconectan los segmentos de la narración, intentando suturar otros planos del lenguaje. Las imágenes (auditivas, táctiles), los refranes ("Un clavito en el aire"), los actos verbales ("Carta tal vez de más"), los objetos en perpetuo movimiento, sin fijeza ("Santa Teresa"), los personajes con cualidades de sueños ("El señor de palo"), la materia narrativa en proceso ("Tachas"), afirman la tarea de reconocer estos recursos de dispersión en oposición a la tentativa de definir la atención como prioridad de sentido de lo literario. Sin embargo, es la tensión surgida entre dispersión y atención el eje narrativo que fuerza el desarrollo de la escritura, más allá incluso de su exhibición como mero acto creativo, puesto que ese eje escenificará tanto el lado desatinado del relato como su pasión filológica por las palabras-cosas. Ese eje del relato registra otras formas de significación, precisamente las relaciones fortuitas entre las palabras, la nueva sintaxis de las ideas, puestas al frente de la exploración de la palabra-cosa, de la palabra-objeto fijada por la pasión filológica donde se sobreponen la disciplina y la técnica artística, la atención crítica a la significación de las palabras y a la experimentación con el lenguaje. El nexo filología-dispersión, para el caso de la narrativa de vanguardia, sitúa los planos de la escritura y de la realidad en relación con nuevas exigencias perceptivas ligadas a la distracción.

Son estos tejidos de la dimensión retórica del relato los que ahora son reapropiados por la narrativa vanguardista y proyectados en un registro imaginativo de libre asociación, de mayor movilidad tropológica, dando otra intensidad a la especificidad literaria. El tratamiento de viejos enunciados y el nacimiento de otros nuevos, o de cómo los nuevos enunciados se introducen en los viejos haciéndolos delirar, son de hecho los puntos en torno a los cuales gira la soltura narrativa de "Un clavito en el aire" (publicado en el volumen *Cuentos*, 1941). Este relato, teniendo como puerta de entrada y salida un refrán -pues finaliza como comienza: "lo barato cuesta caro"-, no explora, sin embargo, el punto de valor del refranero popular, para lo cual tendría que recrear la idea de sabiduría que tal fórmula encierra y así marcar un recorrido narrativo al estilo tradicional realista, sino que indaga ese marco de acceso poniendo en juego la idea de fuente: se trata de un relato que abreva en ese origen popular, un principio transformado en fin y finalidad del relato por medio de la táctica del humor negro: "Lo barato cuesta caro -no de pronto, sino andando el tiempo-. Y la puerta es de palo barato. Con las lluvias se hinchaba,

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 29. ENERO- DICIEMBRE, 2023
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

y cuando pasó el tiempo de aguas, al día siguiente de la postrera lluvia, el calor, cortés, estuvo a despedirse de nosotros” (Hernández, 1987: 341). El refrán, entendido como “ideograma de un relato” (Benjamin, 1970: 211), trata de una historia moral, de la exposición de la experiencia como un producto único y útil, y puede ser considerado la ruina de un antiguo relato en el cual “como la hiedra en un muro, se yergue con un gesto una moraleja” (211). Partir de una máxima popular, de un enunciado colectivo, para explorar luego sus capas de sentido, el saber y la sabiduría confiados al refranero, hubiera sido el camino menos creíble tratándose de un relato vanguardista. Si el refrán actúa como punto de partida y cierre del relato, ¿qué sucede en este marco, por qué este encuadre de sabiduría para un relato titulado “Un clavito en el aire”? Este cuento, al igual que “Tachas”, se inicia con un enunciado en el más puro estilo realista, pero la aceptación didáctica del adagio contrasta rápidamente con las ensoñaciones del narrador, y es este contraste entre el valor del objeto y las divagaciones del narrador el punto de apoyo para el proceder y acontecer del relato.

Pero, ¿cómo se expresa ese principio valorativo -calidad/precio- en el cuento de Hernández? El refrán no es solo una fórmula del saber popular, sino un modo imposible de comunicar la experiencia moderna, hecha de divagaciones y ensoñaciones. Como parte de este juego de imposibilidades y desatinos del relato, está la pretensión del narrador de escribir el mejor relato del mundo, o considerarse el mejor narrador de la tierra, pero este deseo de “escribir un cuento” único, extraordinario, se ve obstaculizado por su atención fija, atada “de un clavito” que flota en el aire (Hernández, 1987: 342). Su deseo de probar al mundo que es un “genio”, escribiendo una “historia sin límites” (í.d.), de demostrarle a la gente que sus cuentos no “versan sobre naderías” y que “les falta la profundidad” como ellos piensan, se ve frustrado por la carencia de un punto de amarre, centralizador de la trama y del contenido textual; la solución que imagina, la de inmovilizar la imaginación, “tomar el hilo del tiempo y amarrarlo de un clavo muy macizo que estaba clavado en la pared” (í.d.), termina sumándose a la cadena de metafORIZACIONES de la imposibilidad de narrar: el hilo del tiempo no se puede amarrar, los asuntos quedan aferrados al aire y, como consecuencia de ello, el relato divaga.

La cifra de esta divagación, provocada al inicio por un refrán, es la apreciación de ese estrato temporal donde las tensiones podrían tener un lugar de conciliación: “cuando logre definir el tiempo, podré escribir en una sola jornada la historia susodicha” (343). Sin embargo, este horizonte temporal no conserva la unidad anhelada, por el contrario, se despliega en una red de metáforas productoras de inesperadas significaciones: ¿de cuál tiempo habla el narrador, el de la historia, el narrativo, el tiempo atmosférico, el tiempo verbal? Definir el tiempo, amarrarlo a un significado preciso, son operaciones de

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 29. ENERO- DICIEMBRE, 2023
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

simbolización que permiten poner en marcha la escritura misma. Las múltiples expresiones y referencias ligadas a la temporalidad –“andando el tiempo”, “pasó el tiempo” (341), “lo que pasa”, “lo que está detenido”, “el tiempo vuela y nunca deja de volar”, “Para ver bien las cosas es necesario que estén quietas, no volando” (344)–, aluden a la representación temporal como fuerza amenazadora del relato, del deseo de hablar “por orden riguroso”, como dominio que posibilita la narración y a la vez impide el propósito de fijar una definición temática para escribir la historia, o de amarrar el tiempo para narrar “bien las cosas”. Perder “el hilo” narrativo apunta a ese tiempo en movimiento identificado con el lapso de la escritura, a aquellos objetos que flotan en el espacio narrativo y forman parte del devenir temporal. Ahora bien, ¿qué relación existe entre todas estas reflexiones sobre el tiempo y el inicio del relato: “Lo barato cuesta caro”? Tras el calor extremo del día, llega la frescura de la noche para rehacer y despertar el espíritu del narrador; vuelve entonces la visión “clara de las cosas” (343), otra visión y conciencia de la realidad. En el umbral del cuento, puerta y espíritu devienen en planos analógicos del relato: por allí entra la violencia que desequilibra al narrador y hace perder claridad al relato, pero también por allí sale la posibilidad de un desarrollo distinto del relato formado de repeticiones obsesivas.

Sin embargo, no debe deducirse rápidamente que esta situación narrativa vaya a desembocar en un oscurecimiento final del texto, que el contenido de la técnica anule el deseo narrativo de producir la historia, de contar una y otra vez las diversas zonas de la experiencia del narrador. En efecto, las tensiones entre dispersión y atención, entre esa mirada divagadora entrelazada en el orden narrativo y aquella que lucha por “ver bien las cosas”, pueden señalar el paso a un punto de vista –el ofrecido por el humor negro– que no intenta borrar tales tensiones sino vislumbrar otras intensidades en el lenguaje, recuperando así otro estatuto de la mirada narrativa.

En Efrén Hernández, este humor negro va a actuar directamente contra el didactismo del relato tradicional, ya se trate de interrogar el marco institucional de una clase de relato, como en “Tachas”, de exorcizar la figura del artista genio, como en “El señor de palo”, o de provocar la narración por un refrán, como en “Un clavito en el aire”. Si preguntáramos cómo se asimilan estas operaciones en la escritura de vanguardia, tendríamos que detenernos en la manera particular como estos enunciados y figuras de sabiduría son elaborados por la ficción vanguardista. El refrán, entendido como *fuentes* que provee una historia, abriendo y cerrando el relato, es vuelto al revés, transformado en hecho literario, pero ¿hacia dónde deriva? Luego de deshacer la idea de refrán como principio del relato, de hacerla imposible como escritura de vanguardia, la “enseñanza” del refrán no discurre en el orden moralizante, temático, sino en el orden de aquello que destruye, en una reflexión sobre el valor del tiempo. Estas for-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 29. ENERO- DICIEMBRE, 2023
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

mas del relato centralizado y con un registro convencional, bien podrían haber sido el inicio de un relato costumbrista, una crónica, pero ¿qué frustra ese posible relato, digamos, realista? André Bretón en su antología del humor negro, ya señalaba que no hay mejor fórmula contra el didactismo que el humor negro. No estando sus "fronteras" sino "en la tontería, la ironía escéptica, la broma sin gravedad", este humor es principalmente "el enemigo mortal del sentimentalismo con aire perpetuamente acorralado" (Breton, 1994: 13). Este tipo de humor permite a Hernández crear puntos imaginarios de arraigo para las palabras, retorcerlas, repetirlas, indagar sus pliegues, sacarlas de contexto e instalarlas en otro sistema de enlaces -fónicos y semánticos- libre de concepciones de causalidad, sistema tejido de pequeñas percepciones alucinatorias, de juego sutiles entre la llaneza de los asuntos y la fragmentación de la representación, juegos de equívocos que hacen del espacio narrativo un punto de encuentro inestable de planos táctiles y visuales.

Referencias

Benjamin, Walter (1986). "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". En *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*, Vol. 1. São Paulo: Editora Brasiliense, pp. 165-196.

(1970). *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila, 1970.

Blanchot, Maurice (1992). *El libro que vendrá*, 2da. edición. Caracas: Monte Ávila Editores.

Breton, André (1994). *Antología del humor negro*, 2da. edición, Barcelona (España): Anagrama.

Chumacero, Alí (1987). "Imagen de Efrén Hernández". En Efrén Hernández, *Obras*, 1era. reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, pp. VII-VIII.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1990). *Kafka: por una literatura menor*. México: Ediciones Era.

Toledo, Alejandro. (2007). "Prólogo" a Efrén Hernández, *Obras completas I*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 9-18.