



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

LA PALOMA, EL SÓTANO Y LA TORRE DE EFRÉN HERNÁNDEZ, EL ESPACIO
COMO DIALÉCTICA DEL CIELO Y LA TIERRA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO (A) EN LETRAS
(LETRAS MEXICANAS)

PRESENTA:
NAYELI DE LA CRUZ DE LA ROSA
(Becaria CEP-UNAM)

ASESOR:
DRA. RAQUEL MOSQUEDA RIVERA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

MÉXICO, D. F., MARZO 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Para Héctor

Para mis primos, mis hermanos,
mis sobrinos,
mi abuelita, mis padres,
y mis tías.

Este trabajo debe mucho a la Dra. Raquel Mosqueda Rivera, mi maestra, quien siguió con paciencia y gran compromiso la elaboración de este trabajo. Manifiesto aquí mi profundo agradecimiento.

Agradezco a la Coordinación de Estudios de Posgrado de la UNAM por otorgarme la beca que hizo posibles mis estudios de maestría.

Mi agradecimiento especial a Lourdes Jáuregui, Dulce Adame, Adriana de la Cruz, Olga de la Rosa, Frida García. Eduardo Moreno y Eder Moreno, Tania de la Rosa, Mariana Meléndez y Mónica Galicia.

Índice

***La paloma, el sótano y la torre* de Efrén Hernández, el espacio como dialéctica del cielo y la tierra**

Introducción	5
Capítulo I. Reflexiones en torno a la prosa de Efrén Hernández y la narrativa de la época	10
Capítulo II. Delimitaciones teóricas del espacio diegético	23
El concepto de espacio diegético y sus facultades intrínsecas	24
Espacios narrativos: la casa, el sótano y el desván	28
La isotopía, un proceso de imbricación del espacio ..	31
Un recurso discursivo para la elaboración del espacio	34
La metáfora, fuente de proyección del <i>locus</i>	38
Capítulo III. Instancias espaciales en la prosa novelística de Efrén Hernández	41
La casa	42
Catito y la noción de Historia	45
Catito, torre de la inteligencia ..	50
Catito, roedor del sótano	55
Lina, paloma del amor	63
Fulán, torre creativa	71
Fulán, sótano del amor	73
Conclusiones	84
Bibliografía	92

Introducción

En los últimos años, la obra de Efrén Hernández ha merecido la justa atención por parte de la crítica. En vida, la personalidad del hombre de letras, por encima de su producción, obtuvo mayor cuidado; en los comentarios y reseñas a sus cuentos se hizo énfasis en su extravagancia en el atuendo, en su magra figura, en los anteojos remendados, etcétera, poco y de manera general se aludía al *ars poética* de sus relatos, género literario con el cual se dio a conocer en las letras nacionales. En años posteriores, el asunto de la figura del escritor ha quedado desplazado por la singularidad de sus cuentos. Sobre ellos son frecuentes las lecturas en el ámbito universitario, sin embargo, la maestría de sus composiciones breves ha opacado su producción novelística. Títulos como *Cerrazón sobre Nicomaco* de 1946, *Abarca. Fragmento de novela* y *La paloma, el sótano y la torre*, ambas de 1949, integran dicha faceta creativa.

La paloma, el sótano y la torre es una novela compuesta por seis capítulos; en el primero de ellos, titulado “Preámbulo y premisas”, el narrador homodiegético, Catito, desde una edad madura, emprende la elaboración de sus memorias, para ello se sitúa la historia durante la Revolución Mexicana, a causa del movimiento armado la familia numerosa de tal protagonista se resguarda en la casa de la abuela. La situación de los familiares, todos comparten el mismo entorno, hace propicio que Catito se inicie en sus menesteres sexuales. Para ello intenta, a hurtadillas, un acercamiento con Andrea o la tía Lina.

Diversos acontecimientos realizados por las figuras centrales (Fulán, Lina y Catito), tales como el almuerzo en el comedor, Fulán remendando sus zapatos, la búsqueda de un lápiz y Catito en su función de *voyeur* se abordan en el segundo apartado que lleva por nombre “Máquina y preguntas”. Dichos eventos, más allá de

situar a los personajes en el marco de la vida cotidiana, tienen como fin presentarlos en su calidad de triángulo amoroso (Fulán cada instante más enamorado de Lina y Catito motivado por el deseo carnal hacia la chica), cuya enunciación está dada por diversas focalizaciones: de una primera persona a una tercera, las cuales resultan útiles para caracterizar a los protagonistas.

En el capítulo tercero, “Semblanza idealizada”, distinguido por su brevedad y una voz en tercera persona, desde el presente de la historia se narra la vida de Lina; se recurre a la digresión, “interrupción justificada del hilo temático del discurso”,¹ para dar a conocer la infancia en el rancho, la muerte de la madre, la etapa de juventud, el fallecimiento del padre, por último, se cierra el apartado con la llegada de Lina a la casa de la abuela, de esta manera, como lo sugiere la digresión (retomar el asunto tratado), se regresa al presente de la historia.

En “Crisis y cristalización”, nombre del cuarto capítulo, se continúa hablando a partir del presente de la narración, en seguida, se vuelve a echar mano de la digresión para hacer referencia a la personalidad de Fulán y para informar sobre el encuentro inicial entre Lina y Fulán; para llegar al sitio en el que se hallarán los futuros amantes, el joven realiza un largo trayecto por diversos lugares: pasa por una casa, por un monte, unos suburbios, un jardín y un río. Tales entornos son el medio para describir el inicio del proceso de enamoramiento, pues aluden a la atracción establecida por ambos personajes. Posteriormente, Fulán retorna al mesón de la abuela de Catito donde vive con su padre.

En el apartado quinto llamado “Poros y penia”, es frecuente la alternancia dada por el presente de la historia (Fulán como un miembro más en la casa de la abuela) y la

¹ *digresión*, en Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 150.

necesidad de enunciar algunos hechos anteriores como la vida de Fulán junto a su padre en el mesón, dicho progenitor cierra tal inmueble por la insuficiencia de recursos y, asimismo, abandona a su hijo. Tras el abandono, se cuenta el arribo de Fulán a la casa de la anciana, residencia en la que pasará a ser un miembro más de la familia y en donde se reencontrará con el rostro de Lina. De suerte que se retorna al presente de la narración y se puntualiza en las relaciones de los actores quienes habitan el mismo espacio, pero no existe algún lazo filial.

En el apartado seis, intitulado “Semifinal”, la narración de las memorias de Catito llega a su desenlace con el matrimonio de Fulán y Lina. Además, se muestran las ensoñaciones de Catito, en las que pretende estar cerca de la figura femenina. Será la conciencia del joven la fuente de información que revela sus pasiones: atentar contra la vida de Fulán debido al deseo de acceder al amor de Lina. Con este fin se deja a la suerte quién de los dos debe hacerse a un lado; en la cima de una peña Fulán intenta lanzar una moneda al aire, mas antes de definirse la situación de cada uno, Catito se anticipa y arroja a su adversario.

Es evidente que *La paloma, el sótano y la torre*, desde un punto de vista formal, privilegia la digresión para organizar la trama, cuya peculiaridad hace de esta novela una obra compleja dado que no se está frente a una estructura lineal de la historia. Al mismo tiempo, la alternancia de la voz del narrador-personaje y la del resto de los protagonistas genera una pluralidad de voces, una polifonía.

Una de las razones para dedicar estas reflexiones a *La paloma* es la preocupación originada por la escasez de estudios sobre ella. Aunque pueden encontrarse análisis dirigidos a este texto, la mayoría de ellos subrayan su originalidad e importancia, pero proporcionan escasas referencias. Salvo una lectura de tipo gnóstica

realizada por Francisco Rosas y las propuestas de tesis de José Julián González y de Jacqueline Colín. González aborda en la novela el tema del amor. Colín brinda un sucinto apartado sobre la importancia que el tiempo adquiere en *La paloma*.²

Este trabajo busca otorgar continuidad al asunto del espacio; tras una evaluación cuidadosa de las narraciones cortas y, posteriormente, una lectura atenta de la novela, fue posible discernir que una de las preocupaciones estéticas del escritor, además del absurdo, la digresión y la ironía, es la noción de espacio. Entonces, esta aproximación del *locus* fictivo en la novela intenta describir cómo la novelística de Hernández es tan notable como sus cuentos. Cabe señalar que el estudio aquí expuesto no pretende ser exhaustivo; sólo trata de aportar un nivel de lectura que posibilite otras vías de aproximación a la obra del escritor de origen guanajuatense.

El trabajo está dividido en tres capítulos de distinta extensión, pero relacionados entre sí. En “Reflexiones en torno a la prosa de Efrén Hernández y la narrativa de la época”, comentaré algunas coincidencias y diferencias entre *La paloma, el sótano y la torre* y las novelas dadas a conocer durante el mismo año de publicación.

En “Delimitaciones teóricas del espacio diegético” se alude a las herramientas propias del autor para configurar su poética espacial; recursos que van de los más simples (los movimientos, desplazamientos, los objetos, etcétera) hasta los más complejos (la metáfora, la isotopía o la descripción). Las ideas teóricas siguen la línea de estudiosos como Gérard Genette, Luz Aurora Pimentel, A. J. Greimas, Yuri M. Lotman, Gaston Bachelard, entre otros. Se me objetará que tomando como base estas

² Francisco Rosas, “El sueño de la mente acósmica”, en *Dos escritores secretos. Ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario*, Alejandro Toledo (comp.). México, Tierra Adentro, 2006, pp. 120-141; José Julián González Osorno, *Razones de Eros: La paloma, el sótano y la torre de Efrén Hernández*. Tesis de Maestría, Universidad Veracruzana, 2007; Jacquelinne Colín Sandoval, *La estética modernista en la obra de Efrén Hernández*. Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002 (sobre el tiempo véase el capítulo dos).

aproximaciones se apuesta, únicamente, por un enfoque retórico. Empero, las notas referentes al valor simbólico de la descripción y la categoría de percepción cultural (proporcionada por el sótano y el desván de Bachelard), asociados con el mero concepto de espacio fictivo, confluyen en un nivel de lectura existencial y no sólo retórico. Con esta perspectiva, el concepto de espacio en la prosa de Hernández adquiere un sentido crítico y más consistente, porque en un sentido más amplio podemos hablar de su construcción y de su percepción.

Los frutos de esta investigación se revisarán con mayor cuidado en el tercer capítulo “Instancias espaciales en la prosa novelística de Efrén Hernández”. Como bien se anuncia en el título, se analizan las distintas configuraciones espaciales clave para la novela. Las referencias sobre los *loci* del tejado y del sótano (la parte alta y baja), reitero, sirven para estructurar los núcleos temáticos fundamentales de *La paloma, el sótano y la torre*, los cuales se derivan de procesos más elaborados como la metáfora. Conviene señalar que no siempre el desván por estar situado arriba connota el bien y el tejado por ubicarse abajo significa el mal.

Capítulo I. Reflexiones en torno a la prosa de Efrén Hernández y la narrativa de la época

El inicio del siglo XX trae consigo en el ámbito cultural relevantes acontecimientos en Europa. Me refiero a las denominadas vanguardias estéticas; en las dos décadas iniciales surgen el Cubismo (en 1907 en la pintura y luego en 1914 en la literatura), el Futurismo (1909), en 1910 la pintura metafísica y el Abstraccionismo, el Imaginismo inglés (1912), el Expresionismo (1914), el Dadaísmo (1916) y el Surrealismo (1924). Estos movimientos artísticos buscan, mediante rupturas e innovaciones tanto en el plano temático como formal, una nueva manera de comprender la realidad. Asimismo, tales escuelas ejercerán una fuerte influencia en las naciones latinoamericanas.³

En cuanto a México, la primera parte de la centuria es todo un mosaico cultural; en el primer cuarto del siglo, la producción literaria es realista y naturalista (trátase de cuentos, poemas, novelas, ensayos y piezas dramáticas), es decir, continúan vigentes las formas y contenidos del siglo XIX. Más tarde, con la Revolución de 1910, en el quehacer narrativo se dará paso a una de sus manifestaciones más relevantes, conocida como Novela de la Revolución, cuyo mayor exponente e iniciador es Mariano Azuela con *Los de abajo* (1915).

Con la contienda armada, el país no sólo atraviesa una situación difícil política y socialmente; también en el ámbito intelectual se vive una circunstancia similar, pues las ideas positivistas que orientan el pensamiento de la época serán cuestionadas por el Ateneo de la Juventud (1909-1914). Conviene tener presente que además del espíritu

³ Dado que no se puntualizará sobre los temas arriba aludidos, véanse: Mario de Michelli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza, 1979; Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México, FCE, 1995 (*Tierra Firme*); Merlin H. Forster, *Las vanguardias literarias en México y la América Central*. Madrid, Iberoamericana, 2001; Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, tr. Jorge García. Barcelona, Península, 1987; Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-garde*. Cambridge, Harvard University, 1968.

filosófico y el interés por el mundo clásico que caracterizó al Ateneo, lo distingue un carácter de ruptura y de renovación. Este “espíritu ateneísta” se mantendrá vigente en las subsecuentes corrientes literarias que conviven simultáneamente y cuyas propuestas estéticas contrastan entre sí.

Tal es el caso de los Colonialistas (1916-1926), quienes frente a las formas y contenidos emanados de la novelística de la Revolución, encuentran en el pasado colonial la materia prima para realizar su obra. Se ha hecho hincapié en que el retorno a la Colonia es una suerte de evasión, la cual conlleva a la conformación de una obra decadente. Sin embargo, escribe Monsiváis: “con cierta obviedad, el „colonialismo“ se explica como una reacción contra el afrancesamiento de los modernistas, una vuelta a lo que entienden como origen de la legitimidad, lo hispánico [...]”⁴ A lo anterior debe añadirse que los principios estéticos tomados del Virreinato, por parte de dichos escritores, intentan otras vías de expresión distantes de la literatura de tema revolucionario.

El sentido renovador alcanza su punto climático con el Estridentismo (1921-1928), cuyos principios estéticos se encuentran cimentados en los denominados ismos europeos (futurismo, dadaísmo, creacionismo, unanimismo y ultraísmo). Los determina un profundo carácter iconoclasta que busca trascender la Revolución Mexicana y cuestionar el cosmopolitismo de Contemporáneos (1928-1931). Este último es uno de los grupos de más importancia para las letras nacionales. La tarea del también denominado grupo sin grupo consistió en la búsqueda de nuevas formas de expresión; para este cometido se nutrieron de la literatura extranjera, especialmente, la francesa. Sobre todo, desarrollaron con maestría el género poético, el ensayo y la narrativa.

⁴ Carlos Monsiváis, “Nacionalismo cultural”, en *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*, p. 224.

Como puede deducirse de lo anterior, las letras mexicanas se diferencian por la participación de diversas propuestas artísticas; surgen así, también, figuras alejadas por convicción de los grupos de poder literario. Un hecho concreto es el caso de Efrén Hernández (1904-1958), quien ingresa a la república de las letras en 1928 con la publicación de su primer cuento, “Tachas”, relato recibido con buena aceptación por parte de la crítica y con el cual Hernández adquiere su sobrenombre. Tal texto no puede faltar en un número considerable de las antologías tanto de cuento mexicano, como de latinoamericano. Además de la prosa breve, Hernández escribió poesía, ensayo, teatro y novela. Cabe destacar asimismo su labor periodística. Las novelas publicadas por Efrén Hernández fueron: *Cerrazón sobre Nicomaco* de 1946, *La paloma, el sótano y la torre* (obra de mi incumbencia) de 1949 y editada bajo el sello de la Secretaria de Educación Publica y, por último, *Abarca. Fragmento de novela* (1949).

Si bien Hernández se mantiene al margen de los grupos en boga, comparte con ellos el carácter de ruptura; más allá de la propuesta de cada grupo, se puede apreciar en todos un cuestionamiento frente a las formas establecidas. Con respecto a Hernández, en primera instancia, su falta de adhesión a grupo alguno es una muestra del rompimiento con el canon. Al mismo tiempo que retoma un poco de cada propuesta estética, al igual que los Colonialistas, lleva a cabo una retrospectiva al recurrir a la tradición de los Siglos de Oro español (especialmente, San Juan de la Cruz, Santa Teresa y Fray Luis). Con la novelística de los Contemporáneos tiene en común la creación de atmósferas oníricas y la representación desdibujada de los personajes (más adelante, se analizarán dichas cualidades en el texto motivo de este estudio).⁵ Con los Estridentistas comparte

⁵ Con el denominado grupo sin grupo, el autor manifiesta su discrepancia; sobre ellos señaló su acto fallido de obra en tanto que acuden a otras formas, la literatura francesa, de esta manera, afirma Hernández, se está frente a una mera imitación. Sólo con dos de los miembros de este grupo de poetas

el carácter de ruptura; dicho con otras palabras, manifiesta una postura crítica frente a los diversos grupos (Contemporáneos, Colonialistas y los propios Estridentistas) de la época, ya que establece su estética frente al arte nuevo y el oficial.

Reflexionar en torno a la narrativa de Efrén Hernández implica no sólo prestar atención a sus peculiaridades, sino además dirigir la atención sobre el compromiso periodístico del autor mexicano, pues en su faceta como editor de *América*, una de las revistas más relevantes de la literatura mexicana (en líneas posteriores, abundaré en este punto) están cifradas, en gran medida, las intenciones estéticas de Hernández. Por ahora, comentaré algunas coincidencias y disidencias entre Hernández y otros escritores de su momento.⁶

Sin lugar a dudas resulta complejo entablar un diálogo entre *La paloma, el sótano y la torre* de Efrén Hernández y la obra de escritores que dan a conocer durante ese mismo año o en un periodo precedente o posterior alguna de sus novelas, por ejemplo la prosa lírica de los Contemporáneos, las obras de Agustín Yáñez (1904-1980) y de José Revueltas (1914-1976).

Cronológicamente, *La paloma* es contemporánea de *Novela como nube* (1926) de Gilberto Owen, de *Margarita de niebla* (1927) de Jaime Torres Bodet, de *Dama de Corazones* (1928) de Xavier Villaurrutia y de *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez, asimismo, es coetánea de *Los días terrenales* (1949), tercera novela de José Revueltas. Cada obra presenta líneas directrices particulares, lo cual permite aseverar que la producción narrativa del siglo veinte es diversa. Con la prosa del grupo sin grupo pueden establecerse algunas confluencias, una de ellas es la construcción de la figura

congenia, con José Gorostiza y con Carlos Pellicer (Cf, Efrén Hernández, “José Julio o de la autenticidad”, en *Bosquejos*, p. 69-70).

⁶ Por las dimensiones de este trabajo no es posible enfocar mis aproximaciones al resto de las novelas (*Cerrazón sobre Nicomaco* y *Abarca*), dado que cada una requiere un estudio más cuidadoso.

femenina mediante el recuerdo, por ejemplo, la vida de Lina, uno de los personajes centrales de *La paloma*, se elabora con base en retrospectivas; Catito, a partir de distintas perspectivas temporales, cuenta desde un tiempo presente la etapa de juventud de la joven, luego, regresa a la infancia y presenta las circunstancias (la muerte del padre) que la llevaron a la casa de la abuela donde se desarrolla la historia. En *Margarita de niebla* el joven Borja evoca a la señorita Millers a partir de cualquier objeto del entorno, de alguna calle, del jardín, etcétera, los anteriores le sirven de estímulo para recrear el rostro de su alumna. Con acierto arguye Sara Poot que en la proyección de los protagonistas de Torres Bodet “funcionan la observación, la memoria, el recuerdo, el sueño y la imaginación”.⁷

En la novela *Dama de corazones*, Julio, el narrador personaje, intenta (después de un largo periodo alejado de la familia) diferenciar por medio de reminiscencias de la infancia a sus primas, Aurora y Susana (las hermanas gemelas), para no cometer el error de confundirlas. Cada experiencia de aquellos sucesos pueriles termina por trazar una imagen desdibujada de las dos chicas. En *Novela como nube* Ernesto, la figura principal, tiene la necesidad de recordar a una de las mujeres que frecuenta: Eva, a quien confunde con una joven que interroga con los momentos compartidos en un tiempo precedente (un viaje en tren). La confusión, experimentada por Ernesto, sirve para evocar a la amante. En su conjunto Lina, Margarita, Susana, Aurora y Eva son construidas como estampas, expresiones apenas figurativas –estos últimos son algunos rasgos de la novela lírica, apunta Gullón—. ⁸ En fin, resultan entes volátiles y difuminados cual los recuerdos que las originan. Se ha dicho que Hernández se

⁷ Sara Poot Herrera, “Margarita, Proserpina, el narrador y Torres Bodet: archipiélago de soledades”, en *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, p. 375.

⁸ Cf, Ricardo Gullón, “Hacia un concepto de la novela lírica”, en *La novela lírica*, p. 26.

mantiene al margen de los grupos en boga, empero, su obra dialoga con la novelística de Contemporáneos.

Con la prosa de Yáñez el tema revolucionario toma relieve y, además, se advierten importantes innovaciones a través de un narrador en tercera persona que ofrece múltiples focalizaciones. Lo anterior pone de manifiesto un discurso fragmentado que genera un rompimiento en el curso lineal de la enunciación. Al respecto apunta Françoise Perus que en *Al filo* “la fragmentación y la dispersión de la voz del narrador; y, finalmente, la heterogeneidad de las formas discursivas movilizadas, constituyen las principales modalidades de la formación estética del referente evocado y del punto de vista desde el cual se organizan sus propiedades semánticas”.⁹ Esto es, el principio rector del entramado narrativo a nivel formal y simbólico está cifrado en la voz narrativa. Así, el autor de *La tierra pródiga* anuncia una nueva estética en la novelística mexicana.¹⁰ Por tanto, una de las aportaciones de Yáñez es establecer una ruptura con el narrador tradicional u omnisciente.

Sin embargo, tal fragmentación puede encontrarse casi dos décadas antes en los cuentos y en las novelas de Hernández.¹¹ En 1928, en una pequeña edición de la Secretaría de Educación Pública, el escritor mexicano da a conocer su primer cuento “Tachas”, texto en el cual con base en el monologismo y la digresión, ésta entendida como la “interrupción justificada del hilo temático del discurso”,¹² se sugiere (debido a la interrupción) una enunciación fragmentada. En Hernández la digresión adquiere otra

⁹ Françoise Perus, “La poética narrativa de Agustín Yáñez en *Al filo del Agua*”, en *Al filo del agua*, p. 329.

¹⁰ Cf. Jean Franco, “Las tres estéticas de Agustín Yáñez”, en *Agustín Yáñez: una vida literaria*, p. 18. La finalidad de este trabajo no es profundizar en la obra de Agustín Yáñez; para ello consúltese la ficha antes citada en la bibliografía final.

¹¹ El resto de sus cuentos, publicados por primera ocasión en las revistas del momento, se producen de 1928 hasta 1950, etapa de creación durante la cual ejerció la digresión para así configurar su *ars poetica*.

¹² *digresión*, en Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 150.

dimensión al emplearla como técnica narrativa para organizar el discurso.¹³ En suma, si bien Hernández no promueve un relato escindido entre varios puntos de vista, sí indica cambios relevantes (la fragmentación discursiva) que cristalizarán en obras posteriores. La digresión, no es exagerado decirlo, es un registro que sólo anuncia las múltiples posibilidades que la voz narrativa conseguirá en la novelística mexicana.

En cuanto a *Los días terrenales*, de Revueltas, de entrada, es evidente el compromiso social de la obra. Los estudiosos de Revueltas señalan: “personajes y narradores se preguntan constantemente y asumen posturas respecto a las diversas relaciones del ser humano dentro de las prácticas sociales y sobre su condición en el mundo”.¹⁴ De modo que es notorio el papel activo del ser humano en su entorno.

En el caso de Hernández, la función social no se ha dejado de lado, pero no es un rasgo esencial en el entramado de sus novelas y cuentos. Este aspecto sigue vías completamente disímiles en ambos escritores. Con el autor de *El luto humano* (1943), reitero, cobran relieve las relaciones del hombre dentro de sus prácticas sociales. En cambio con Hernández, el asunto social subyace desde otro plano; la tarea del narrador protagonista es la crítica social, cuyo cometido se logra al dejar en evidencia las precariedades de los personajes. *La paloma* ilustra, a través de su entorno (la casa gastada, austera) y de sus objetos enmendados, la crítica situación del contexto económico social de un grupo de hombres y mujeres que comparten el mismo estrato.

Respecto a Revueltas, Emmanuel Carballo apunta que se trata de “El producto de una literatura ácida –bellamente ácida, y, también, horrorosa– construida *con* los

¹³ Con respecto al empleo de la digresión como motivo recurrente en la obra hernandeana véase: Nayeli de la Cruz de la Rosa, *La construcción del espacio en tres cuetos de Efrén Hernández*. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

¹⁴ Elba Sánchez Rolón, “Los sobrevivientes: experiencias de poder en *Los días terrenales*”, en *José Revueltas: la lucha y la esperanza*, p. 172.

materiales más *sórdidos de la vida cotidiana*".¹⁵ Me interesa destacar el carácter cotidiano, el cual hace patente una cierta cercanía con la obra de Hernández; tanto en *La paloma, el sótano y la torre* como en la totalidad de sus relatos breves, la cotidianidad es un motivo recurrente, pero sin el tono gris y ácido que peculiariza al autor de *El apando*; la pluma de Hernández no alude (por medio del referente inmediato) a situaciones trágicas o actos negativos (el suicidio, la muerte, el dolor, el odio, entre otros) de la existencia. Por el contrario, a través de una visión microscópica sobre las cosas nimias (un clavo, un retrato, un ratón, unos zapatos, unos tomates, etcétera, etcétera) observa los bienes universales del hombre; en unos tomates halla el amor-traición, en un clavo el pensamiento, la inteligencia, por citar algunos casos.

La paloma, el sótano y la torre toca el tema revolucionario, el cual, de acuerdo con lo anterior, se puede considerar un acontecimiento cotidiano a causa de las circunstancias padecidas en ese momento por el país. Dicho asunto parece anunciarse como la preocupación central; no obstante, sirve de telón de fondo para ambientar la historia, cuyo argumento está basado en la historia de una familia que, debido a la contienda, se instala en la casa de la abuela, lugar donde el adolescente Catito, uno de los protagonistas principales, experimenta el deseo carnal inspirado por la tía Lina. Es interesante notar cómo corren a la par las referencias del movimiento armado y la conducta del muchacho; posteriormente, la contienda será desplazada por el apetito sexual del joven Catito.¹⁶ Por cierto, conviene señalar que Hernández lleva a cabo una vuelta de tuerca respecto al resto de los escritores preocupados por contenidos de índole

¹⁵ Emmanuel Carballo, *El cuento mexicano del siglo XX*, p. 58. Cursivas mías.

¹⁶ En el tercer apartado de esta argumentación se comentarán con mayor cuidado las implicaciones simbólicas entre la conducta del joven y el movimiento armado.

histórica o social, pues fija su mirada en motivos poco abordados en la época, tal como sucede con el tema del deseo carnal.¹⁷

Entre líneas, Efrén Hernández deja ver que el hombre, inserto en sus conflictos históricos, ha olvidado una parte de su existencia; es decir, si la contienda armada es la realidad colectiva, el autor de “Tachas” pone énfasis en la realidad personal, individual. No importa construir a un personaje revolucionario, ni tampoco reconstruir los acontecimientos históricos, como sucede con la Novela de la Revolución, sino que interesa configurar y profundizar a los protagonistas dentro de su referente inmediato. Por ejemplo, en *Los de debajo* de Mariano Azuela cobra importancia capital la voz del pueblo (representada por Demetrio Macías, la Codorniz, el Manteca, Margarito, etc.) y se privilegia el diálogo como forma discursiva; es decir los personajes revolucionarios se expresan y se comprenden en un ámbito colectivo. En cambio, los protagonistas de Hernández –como Catito– precisan de la individualidad y de la introspección para configurar su carácter. Para este fin, el hombre tiene como vía de conocimiento interior su entorno cotidiano, en donde se halla frente a sus temores, pasiones y deseos; así sucede con Catito quien, en medio de la Revolución, se descubre y se inicia en los menesteres sexuales.

Sin duda, Hernández experimenta tanto en un plano formal (con base en la divagación) como en el del contenido; dado que el tema de la adolescencia sensitiva rompe con los asuntos abordados en aquel momento. Como dice Leopoldo Ramos sobre *La paloma, el sótano y la torre*: “estamos ante una novela moderna y mexicanísima.

¹⁷ Otro asunto poco explorado por los escritores del período en curso, pero presente en la obra de Hernández, es la burocracia; justo en una de sus breves novelas *Cerrazón sobre Nicomaco* (1946), en la que su personaje Nicomaco, quien ha sido encomendado para la entrega de un paquete de gran valía, se encuentra envuelto en una serie de situaciones que entorpecen su labor. Si bien la entrega del paquete es el eje de la acción, las dificultades experimentadas por el protagonista muestran el funcionamiento del sistema burocrático.

Moderna por los recursos aplicados en su desarrollo, y mexicanísima, por asuntos, ambiente y trama”.¹⁸ En materia narrativa, Hernández se adelanta con respecto a otros escritores.

Se comentó ya la relevancia de la labor periodística de Hernández; mencionar esa labor implica trazar algunas de las líneas que el escritor mexicano utilizó para configurar su obra. Por esta vía se pueden vislumbrar, ante todo, las intenciones de su creación. Con este propósito es preciso mencionar la revista *América* de la cual el autor fungió como subdirector y Marco Antonio Millán como director.

La revista fue fundada en 1940 por una serie de hombres comprometidos con la cultura, la sociología y el arte: Roberto Guzmán Araujo, Manuel Lerín, Agustín Ochoa (secretario del titular de Gobernación en turno), Ignacio García Téllez, Armando Salazar, José Pavía Crespo. Participó también un grupo de la emigración española integrado por: Juan B. Climent, Carlos Sáinz de la Calzada, Juan J. Vilatela, Tomás Ballesta y Jesús Bermúdez. Tras dos años de circulación, por los compromisos laborales de sus coordinadores, se suspende su publicación. Debido a esto, en 1942 Roberto Guzmán Araujo encomienda a Marco Antonio Millán dirigir la publicación. El periodo regido por Millán es de suma relevancia pues con él y Hernández se inicia una transformación, esto es, de la revista de corte político, social, se busca conformar en un vehículo para el arte en general, pero con énfasis en la literatura. Así, surge *América. Revista Antológica*. Especialmente –apunta Millán–, orientada hacia “un extenso número de gente de letras –nueva, valiosa, desconocida o subestimada–”.¹⁹ Es en este punto donde Hernández lleva a cabo una significativa labor, ya que no sólo se hace posible para los jóvenes creadores el ingreso a las letras nacionales, sino que el propio

¹⁸ Leopoldo Ramos, “Plegadera”, *Revista de Revistas* (14 ago1949), p. 46.

¹⁹ Marco Antonio Millán, *América. Revista Antológica*, en *Las Revistas Literarias de México*, p. 121.

Hernández estimulará y orientará en mayor medida la vocación artística de algunos escritores. Por citar un ejemplo, “Desde que la ocasión, ya algo lejana, en que Leonardo Pasquel me mostraba sus primeros intentos, yo [Hernández] le dije: „Tienes un sentido inusitadamente exacto de lo que es escribir”²⁰ Otro caso es Juan Rulfo, de quien escribe:

Nadie supiera nada acerca de sus inéditos empeños, si yo no, un día, pienso que por ventura, adivinara en su traza externa algo que lo delataba; y no lo instara hasta con terquedad, primero, a que me confesase su vocación, enseguida, a que me mostrara sus trabajos y, a la postre, a no seguir destruyendo.

Sin mí lo apunto con satisfacción, “La cuesta de las comadres”, habría ido a parar al cesto, no obsta, la ofrezco como ejemplo. Inmediatamente se verá que no es mucho lo que dentro del género se ha dado en nuestras letras de tan sincero aliento.²¹

Lo anterior pone de manifiesto que *América* guiada por Millán y Hernández, constituye un órgano de difusión, pero ante todo de formación; se trata de una publicación apegada a las necesidades de los jóvenes, a saber, resulta un espacio donde se ejercitaba la pluma, pues para quienes colaboraban número tras número, significaba una práctica creativa, por ende, una evolución de su obra. Tal como afirma Millán: “Juan crecía en tanto le publicábamos poco a poco todo *El llano en llamas*”.²² Una larga lista integra a los jóvenes que desfilaron por las páginas de *América*: Jorge Ferretis (1902-1962), José Martínez Sotomayor (1895-1980), Juan Rulfo (1917-1986), Emilio Carballido (1925-2008), Sergio Magaña (1924-1990), Rosario Castellanos (1925-1974),

²⁰ E. Hernández, “Leonardo Pasquel”, *op. cit.*, p. 43. El autor de “Tachas” realizó una prolija serie de ensayos dirigidos a escritores que aportaron algún texto en *América*; sobre ellos menciona sus cualidades, talento, la humildad y autenticidad. De esa lista de ensayos (publicados primero en *América*, a continuación se aporta la referencia y, luego, en *Bosquejos*) destacan: “Juan Rulfo” (55, feb. 1948), “Leonardo Pasquel” (55, feb. 1948), “Manojo de aventuras. I” (56, jun. 1948), “Vacaciones, de Rodolfo Usigli” (56, jun. 1948), “Unas cuantas palabras sobre Bustamante” (57, sep. 1948), “„La revolución alegre” de César Garizurieta” (57, sep. 1948), “José Julio o de la autenticidad” (58, nov. 1948), “José Gorostiza. Poeta” (59, feb. 1949), “Rubén Salazar Mallén” (60, [sin fecha]), “José Gorostiza. Prosista” (61, ago. 1949), “José Gómez Robleda” (61, ago. 1949), “Elías Nandino” (62, ene. 1950), “José López Bermúdez” (63, jun. 1950), “José Martínez Sotomayor” (64, dic. 1950), “Carlos Merino Fernández” (64, dic. 1950), “Luisa Josefina Hernández” (65, abr. 1951), “Eglantina Ochoa Sandoval” (66, ago. 1951) y “Carta cabal a César Garizurieta” (68, may. 1953), “Jorge Ferretis” (69, mar. 1954).

²¹ *Ibidem*, p. 41.

²² M. A. Millán, *op. cit.*, p. 127.

Dolores Castro (1923), Luisa Josefina Hernández (1928), Margarita Michelena (1917-1998), entre otros. No se puede hablar, *strictu sensu*, de una generación, ya que si se considera la edad como rasgo definitorio, tal principio, evidentemente, no se cumple. Si bien los anteriores autores no conforman un grupo, en cambio, sí comparten ideas afines (el interés de la mayoría es ejercitar la pluma, no se persigue la fama, son artistas comprometidos, en primer lugar, con la literatura, con el acto creativo). Es necesario entonces regresar al título de *América. Revista Antológica*, cuyo subtítulo es una declaración: definirse no como un movimiento, pero sí como una sensibilidad plural.

Cabe plantearse la siguiente pregunta: ¿Realmente Hernández, subdirector de una revista de gran relieve en la cual se congregan diversos escritores, es una figura aislada? Como uno de los ejes rectores de un órgano literario (este último comprendido como un medio para ofrecer no sólo una manifestación artística, sino también ideológica) Hernández forma parte de una sensibilidad de lo literario, de este modo no resulta una historia particular. Su obra pertenece a la vasta producción del siglo XX mexicano. Pese a pertenecer a una sensibilidad diversa (me refiero a escritores con quienes comparte una idea sobre el arte, dicho con otros términos, escribir por el compromiso creador y no por la búsqueda de la fama), dentro de esa diversidad el también poeta pretende elaborar una creación singular con la que no siempre es factible establecer cercanías. Así pues, su obra habla de sí mismo, entre ambos se funda una correspondencia, una comunión, se trata de una calca perfecta de la personalidad tanto del hombre de letras como del de su época; Hernández se distinguió, según Alí Chumacero,²³ por su extravagancia, es decir, por una profunda intención de “estar fuera de”, traducido al ámbito de las letras lo anterior implica una no pertenencia al canon. En

²³ Alí Chumacero, “Imagen de Efrén Hernández”, en *Los momentos críticos*, p. 267.

este punto, es factible puntualizar que en el intento de colocar a Hernández dentro de la tradición literaria, la crítica ha optado por considerarlo o denominarlo como inclasificable, raro, marginal, extraño, secreto (quizá este último adjetivo es el menos marginal).²⁴ En vez de facilitar el lugar ocupado por el autor de *Cerrazón sobre Nicomaco* en la literatura mexicana, dichos calificativos entorpecen su recepción actual, pues alejan o propician ciertos prejuicios entre los lectores.

Hernández forja una estética particular que más allá de ser “rara”, se erige como un espacio singular o un espacio íntimo donde el autor dialoga y reflexiona consigo mismo, con sus preocupaciones estéticas (la digresión, el monólogo), con los temas de índole universal en torno a los cuales teoriza (la muerte, el amor, la vida, el espacio y el tiempo). Justo en ese proceso de teorización, se coloca en el papel de pequeño duende que aprecia el mundo desde una mirada especial y diferente. Su mirada es fina, aguda, porque bajo un proceso microscópico descubre los valores ocultos de las cosas, los objetos y los seres. En suma, la función básica de la mirada hernandea es develar, para luego construir un pequeño universo.

Si acaso debe buscarse una etiqueta para Hernández, la más cercana sería: obra hernandea, la cual dialoga con los principios estéticos de la época.

²⁴ Alejandro Toledo y Esperanza López Parada son algunos estudiosos actuales de Hernández que se inclinan por los denominativos que arriba se mencionan. Toledo, en *Dos escritores secretos. Ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario y El hilo del minotauro*, aborda dicha problemática. Esperanza López, en *Aperturas sobre el extrañamiento*, versa sobre tal asunto. Resulta interesante notar que la crítica de Hernández en su momento (a inicios de su obra en 1928 hasta la fecha de su deceso en 1958 y posterior a su fallecimiento) empleaba el término “original” para describir la producción hernandea.

Capítulo II. Delimitaciones teóricas del espacio diegético

La noción de espacio debido a su valor universal no sólo ha preocupado a las ciencias (estudio que no me concierne) sino también a las artes: la pintura, la escultura, la arquitectura y la literatura han expresado singularmente las dimensiones del espacio.²⁵

En el caso de la literatura, por medio del lenguaje el artista moldea el espacio, afirma Genette “la littérature, entre autres «sujets», parle aussi de l’espace, décrit des lieux, des demeures, des paysages, nous transporte, comme le dit encore Proust à propos de ses lectures enfantines, nous transporte en imagination dans des contrées inconnues qu’elle nous donne un instant l’illusion de parcourir et d’habiter”.²⁶

Estudiosos como Gastón Bachelard, Gérard Genette, Luz Aurora Pimentel (entre otros), han intentado establecer un sistema para vislumbrar los procesos que se llevan a cabo en la configuración del espacio dentro del discurso literario (a quienes acudiré más adelante). Para ello, dichos teóricos tratan cuestiones como el lenguaje, la formación de imágenes visuales, la semántica, los sistemas descriptivos, por mencionar algunos ejemplos.

Mi argumentación parte de la premisa de que los espacios narrativos como el sótano, el desván, así como el discurso descriptivo, la metáfora y la isotopía coadyuvan a elaborar la poética espacial en *La paloma, el sótano y la torre* de Efrén Hernández. Considero el uso y la función del espacio un rasgo fundamental para estructurar el artificio narrativo.

²⁵ Por los intereses y las dimensiones de esta investigación, no se prestará cuidado al entorno a partir de una aproximación física, matemática y filosófica.

²⁶ Gérard Genette, *Figures II*, p. 43.

El concepto de espacio diegético y sus facultades intrínsecas

Para conocer la acepción de espacio fictivo, en primera instancia, conviene tener presente el ámbito en donde se inscribe esta noción, en otros términos ¿dónde comienza el espacio narrativo? y ¿dónde termina? Según Ricardo Gullón, “es el del texto; allí existe y allí tiene vigencia”.²⁷ Al respecto, Yuri M. Lotman apunta que el espacio, al que denomina como artístico, es una pieza o elemento de la composición de la obra literaria. El espacio artístico es limitado puesto que cada obra tiene, de acuerdo con sus principios, un marco que le pone coto. En el caso del espacio en la obra escrita (novela, cuento, etcétera) el inicio y el final de la narración constituyen los límites, no sólo del texto, sino también del espacio.²⁸

Así, mis aproximaciones se centran en torno al relato que proyecta la diégesis²⁹ o universo diegético, el cual para constituirse como un mundo de acción humana necesita de un espacio diegético donde estén suscritos los protagonistas y los objetos. Por espacio diegético se entiende el *locus* (escenario) de ficción donde se llevan a cabo los hechos (tanto de valor físico, movimientos y desplazamientos, como espirituales y oníricos), creado a partir de la palabra escrita; se trata de un espacio imaginado durante el momento de la lectura, por ende, sólo es posible hablar de su ilusión (en líneas posteriores ahondaré sobre el mecanismo esencial para producir el efecto de sentido espacial o ilusión de realidad, me refiero a la iconización).³⁰

²⁷ Ricardo Gullón, “Conceptos de la especialidad”, en *Espacio y novela*, p. 4.

²⁸ Cf. Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, pp. 261-270.

²⁹ Se emplea el término diégesis en el sentido que Genette le ha concedido, como el “universo” que designa el relato, el cual incluye la historia (serie de acontecimientos), el espacio, el tiempo, los personajes, los objetos, todo aquello que lo constituye como universo. Este teórico sugiere no usar „diégesis” como sinónimo de historia. Se deberá tomar en cuenta que la palabra en francés no tiene el mismo valor que la griega “diégesis” (Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, pp. 15-16).

³⁰ Cf. Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, p. 25-41 y María Teresa Zubiaurre, *El espacio en la novela realista*, p. 28.

El espacio es indispensable para el relato si lo concebimos como mundo de interacción humana. Dicha construcción verbal necesariamente demanda un entorno donde se efectúen las acciones y es el marco que las limita,³¹ es en donde se sitúa a los protagonistas y a los objetos.³² Igualmente, estudiosos como Anderson Imbert aluden que: “La función más efectiva del marco espaciotemporal de un cuento es la de convencernos de que su acción es probable. Un personaje que anda por sitios determinados y reacciona ante conflictos característicos de un período histórico es inmediatamente reconocible”.³³ Por tanto, desde tal perspectiva, el marco espaciotemporal busca dar credibilidad a aquello que se lee, se puntualiza el pacto de verosimilitud entre el texto y el receptor.

Si el espacio fictivo forma parte del relato y sólo pertenece y tiene valor en él, entonces ¿cómo es posible generar el espacio haciendo únicamente uso del lenguaje?, ¿cómo el lenguaje, una realidad verbal, puede producir una sensación visual?

Por medio de la lectura se ponen en funcionamiento los sentidos, se obtienen resultados visuales y acústicos. Durante este proceso intervienen diferentes capacidades como la imaginación; ésta tiene a su cargo crear imágenes. La imagen, o formación de un efecto de sentido, es “una sensación, operación, pero también „representa“, remite a algo invisible, a algo „interior“. Puede ser presentación y representación al propio tiempo [...]”³⁴ de aquello que se narra, cuya realización en el discurso se da por medio del lenguaje.

³¹ Cf. Roland Borneuf, “El espacio”, en *La novela*, p. 117.

³² Los objetos son un asunto importante en el *locus* porque ellos crean el ambiente, la atmósfera que determina el carácter y las acciones del protagonista. Además, éstos aportan al espacio un valor semántico, o sea, información significativa para la acción, sugieren significados propios de los personajes e influyen en la percepción del espacio.

³³ Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnicas del cuento*, p. 233.

³⁴ René Wellek y Austin Warren, “Imagen, metáfora, símbolo, mito”, en *Teoría literaria*, p. 223.

Se ha dicho que “la categoría de espacio tiene una de sus realizaciones preferenciales en los iconos”.³⁵ Durante la lectura, con base en la palabra escrita, se construyen imágenes; entonces, si se refiere al tema de espacio en el relato se habla, estrictamente, de su ilusión. La iconización contribuye de manera sustancial a formar dicha ilusión, este concepto tiene su origen en las semióticas visuales. La iconización, “impresión de lo real que privilegia lo visual”, diría Luz Aurora Pimentel, consiste en “la conversión de temas en figuras”³⁶ para originar la ilusión de espacio o efecto de sentido espacial. En otros términos, se basa en la producción de una imagen en la mente o, en sentido más directo, la iconización permite dibujar o dar forma al espacio en la mente. De esta manera, el lector hace una abstracción visual del hecho narrado (del espacio y de los objetos sugeridos en la diégesis): “La primera impresión visual del espacio constituye el nivel de pura existencia ficcional: es el espacio diegético mismo y esa es su primera significación narrativa”.³⁷ La iconización, cuente o no con un referente intertextual o extratextual, tiene una característica que la vuelve significativa. Más tarde abundaré en los elementos que posibilitan el carácter icónico del espacio. Me refiero a los componentes de una descripción: el nombre propio, el nombre común y los adjetivos conllevan un alto grado icónico.

Esbozada ya la idea de espacio diegético en el discurso narrativo como un complejo de relaciones, no se deben dejar de lado sus peculiaridades como las nociones distancia y movimiento.³⁸ El concepto “distancia” se refiere a “las relaciones espaciales

³⁵ Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, p. 63. Segre, basándose en Peirce, menciona que icono “es un signo que representa alguna semejanza o afinidad formal con el objeto que debe denotar” (*idem*).

³⁶ L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 35.

³⁷ *Ibidem*, p. 31.

³⁸ La ventana es otro elemento relevante tanto para el espacio fictivo como para la prosa de Hernández; en los cuentos del autor su recurrencia es capital para comprender el artificio narrativo. Si bien en *La paloma* ésta no alcanza sumo interés, en cambio, su mínima referencia sí anuncia un mecanismo singular. Por tanto, es oportuno mencionar sus cualidades y funciones esenciales, de las cuales se consideran: demarcar

entre los sujetos y objetos y [la posición de uno respecto al otro] de los sujetos entres sí”;³⁹ se manifiesta por medio del movimiento, específicamente por los desplazamientos (entradas y salidas, recorridos de un espacio a otro) llevados a cabo por el actor. Dicha característica concede un carácter dinámico al espacio, también establece el principio de orden espacial, esto es, cada ente de ficción tiene una posición determinada. En cuanto al movimiento “por completo sin meta, puede operar como simple presentación del espacio. El movimiento puede ser circular, el personaje vuelve a su punto de partida. De esta forma se presenta el espacio como laberinto, como inseguridad, como encierro”.⁴⁰ En la novela que me atañe, con los lugares y las posiciones de los dos protagonistas masculinos se aportan valores semánticos relevantes: Fulán quien habita en un espacio como el tejado y Catito quien por sus acciones representa lo que es un sótano, estar arriba o debajo de la casa implica una connotación. Tales *loci* son el asunto central de la siguiente sección, y se trata de recursos discursivos de gran importancia para la proyección del espacio en *La paloma, el sótano y la torre*.

el interior y el exterior del espacio, es un mecanismo interseectivo y mediador entre ambos lugares en los que se vive y se perciben de maneras diferentes e indica la oposición entre la clausura de un entorno y la apertura de otro (Cf. M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 360-361).

³⁹ R. Gullón, *op. cit.*, p. 123.

⁴⁰ Mieke Bal, “Del lugar al espacio”, en *Teoría de la narrativa*, p.104.

Espacios narrativos: la casa, el sótano y el desván

Tras establecer el espacio feliz, Gaston Bachelard hace una aportación capital al estudio del espacio diegético. El filósofo define a dicho espacio como el refugio de mayor vínculo con el hombre, en cuyo interior se albergan e integran los recuerdos, los sueños y los pensamientos. Dado que Bachelard aborda el espacio a partir de la imagen generada por el lenguaje, su trabajo me será viable ya que es el lenguaje el instrumento indispensable para la configuración del *locus* fictivo.

Ahora bien, el espacio narrativo de la casa forma parte del *corpus* del denominado espacio feliz, a éste se suman pequeños espacios como: el nido, la concha, los cajones, el sótano, el desván, los cofres y los armarios. En primera instancia, los anteriores propician y comparten un sentido del refugio. A saber, son *loci* habitables por un ser y lo protegen.⁴¹

En particular, para el espacio diegético de la casa, desde el ámbito del espacio feliz, tiene especial importancia la función de habitar, tal función alcanza fines prácticos porque implica morar, vivir el espacio. Un acto equivalente a la función de construir; en la medida que se habita un lugar se construye, al mismo tiempo, un espacio, pues las diversas experiencias tanto de valor positivo como negativo ayudan a edificar la casa. Ésta presenta diferentes facultades, entre ellas se contempla el valor protector relacionado con el interior, este último procura la seguridad y cobija al hombre.⁴² El

⁴¹ Sólo me concierne abundar en las ideas referentes a la casa, sobre el resto véase: *La poética del espacio*. Tal espacio se erige como una constante en la obra de Hernández, en sus cuentos consigue relevantes valores. En los relatos breves destaca una parte de la casa, me refiero a la habitación, lugar privilegiado por los personajes. En cuanto a la novela se presta cuidado a la casa, nótese que de un entorno reducido, la alcoba, se da paso a uno de mayor amplitud.

⁴² La parte interior de la casa implica un exterior. Debido a que en la novela adquiere recurrencia el interior, sólo me enfocaré en ello. Cabe comentar que la parte contraria no queda excluida de la novela, sin embargo, no alcanza mayor relieve. Es evidente que los protagonistas de Hernández optan, en gran medida, por los lugares cerrados e internos.

carácter protector se consigue por dos vías; por los materiales (sólidos) con los que se construye para hacer de ella un bien material y la erigen como una fortaleza, también porque produce el calor de hogar para acoger y nutrir al ser humano. Por tanto, cobija y protege al hombre de las adversidades de la vida: el fracaso, la muerte, la enfermedad, etcétera. Así, la casa sólo se limita a proteger; entonces se establece una dialéctica entre la “resistencia” de la casa y la “oposición” de las fuerzas que la embisten. Aludir al valor protector (de intimidad) es efectuar una transposición de valores humanos. En sentido lato, la casa adquiere un valor humano, forma parte del mundo; por ende, se considera un habitante más del mundo.

La capacidad de albergar el tiempo es otro de los valores del espacio narrativo de la casa. Arguye Bachelard, “en sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso”.⁴³ Es decir, los recuerdos se refugian en los espacios amados que frecuenta el hombre. Por ejemplo, lo anterior, resulta ya en uno de los protagonistas centrales, Catito, quien emprende la elaboración de sus memorias; para este cometido, busca en la casa materna (la de su abuela) los recuerdos y rememora a través de ese lugar. Indudablemente, los momentos vividos en un tiempo pasado y recordados por medio del *locus* remiten al concepto establecido por Bajtin, me refiero al denominado cronotopo (espacio-tiempo como una unidad indisoluble). Al respecto el teórico ruso arguye: “in the literary-artistic chronotopos there is a fusion of spatial and temporal attributes in an intelligible and concrete whole. Time here thickens; condenses, becomes visible in art; space is intensified and drawn into the movement of time, plot and history. Attributes of time are revealed in space, and space is interpreted and

⁴³ G. Bachelard, *op. cit.*, p. 38.

measured through time”.⁴⁴ En fin, la casa de la abuela es una clara muestra de un cronotopo.

Regresemos a las ideas sobre la casa, la cual no se limita a las peculiaridades y funciones antepuestas, en ella se funda un proceso complejo mediante *loci* narrativos como del desván y del sótano. Los dos últimos, en relación con el espacio de la casa la ordenan en una estructura vertical. Cada espacio establece un orden y fija una forma singular para habitarlo.

Por su parte el espacio del tejado debido a su altura aísla el cuarto, de este modo se hace posible la distancia con el exterior y se facilita el alejamiento con el mundanal ruido.⁴⁵ En el desván se propicia el silencio, la calma, por tanto, en un ambiente de soledad, la imaginación puede crear otros espacios y el hombre divagar en ellos. Parafraseando a Bachelard, se parte de la soledad al acto de imaginar. En suma, el tejado resulta el *locus* idóneo para soñar de manera racional (pues las ideas siempre son claras) sin ningún problema.

En contraste, en el espacio del sótano habitan seres misteriosos que se desplazan con lentitud. De suerte que las atmósferas lúgubres, las tinieblas sirven para ambientar esta parte baja de la casa y se mantienen vigentes durante toda la jornada del día. La acción onírica más relevante del habitante de la polaridad baja estriba en “cavar” (habitar: se traduce en construir) en dirección a lo profundo. En otras palabras, hacia abajo (acto de cavar) los sueños se realizan desbordantemente, no hallan un límite. Dadas tales circunstancias, el morador del sótano no ejecuta con claridad sus ideas, este

⁴⁴ Mijail Bajtin, “The Forms of Time and the Chronotopos in the Novel: From the Greek Novel to Modern Fiction”, *PTL*, 3 (1978), pp. 493-494. Es evidente la complejidad de ambos asuntos, por las dimensiones de este trabajo no abordaré la noción de tiempo, por su importancia merece un estudio a fondo. Es en cuanto a dicho tema en la novela de Hernández es útil el segundo apartado de Jacqueline Colín Sandoval, *La estética modernista en la obra de Efrén Hernández*. Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 57.

sitio sirve de instrumento para “acercamos a la irracionalidad de lo profundo”.⁴⁶ Más adelante se verá cómo los protagonistas centrales de la novela: Fulán y Catito son habitantes de los espacios antes comentados; el primer personaje representa las propiedades del desván, el segundo las del sótano.

Los espacios narrativos del sótano, el desván y la casa establecen vínculos estrechos, la isotopía es el medio para hacer propicia dicha relación; en la sección subsecuente abordaré el funcionamiento de tal elemento.

La isotopía, un proceso de imbricación del espacio

Todo texto, en tanto mensaje, precisa que sus elementos mantengan un orden. La isotopía, recurso lingüístico propio de la semántica, en gran medida hace posible la coherencia a nivel semántico del discurso (“permanencia de una base clasemática jerarquizada”) de manera que se pueda elaborar una lectura uniforme.⁴⁷

⁴⁶ *Ibidem*, p. 49.

⁴⁷ Cf. A. J. Greimas, *Semántica estructural Investigación metodológica*, p.146. Es de notar que François Rastier, Joseph Courtes, el Grupo “M”, han dirigido sus investigaciones en torno a la isotopía, sin embargo, la aportación de Greimas ha sido sustancial para estudios posteriores, tales ideas son indispensables para esta argumentación. Sobre las aproximaciones de dichos teóricos véanse de acuerdo con la secuencia de nombres aludida arriba: “Sistemática de las isotopías”, en A. J. Greimas (ed.), *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 107-140; *Introducción a la semiótica*

La isotopía no funciona sola, otros elementos la integran, entonces, es un sistema que no podría llevar a cabo su objetivo si prescindiera de diversos elementos lingüísticos. Entre ellos se encuentra el sema, comprendido como la propiedad de un lexema, este último se refiere al “punto de manifestación y de encuentro de semas provenientes a menudo de categorías y de sistemas sémicos diferentes y que mantienen entre sí relaciones jerárquicas, es decir, hipotácticas”⁴⁸ (ejemplo: los atributos del lexema „manzana“ son „el color rojo“, „un fruto“, „comestible“).

A los anteriores se suman los clasemas, entendidos como “los semas contextuales” (unidades de significación),⁴⁹ los cuales se distinguen por su iteratividad. De suerte que la isotopía se realiza sólo si en el discurso se proporcionan reiteradamente uno o más clasemas cuyo valor sémico sea común. Así, la iteratividad clasemática garantiza la homogeneidad y coherencia del discurso. Sobre la iteratividad, se debe mencionar que en tanto se reitera la información, al mismo tiempo se introducen un menor número de datos, por ende, se pone coto a la conformación del texto y se procura un carácter cerrado (cohesión).

Las unidades de significación antes aludidas, es importante señalarlo, se elaboran dentro de un contexto. No obstante, como apunta Greimas, el contexto implica una configuración más amplia, en otro sentido, se trata de la “unidad del discurso superior al lexema: constituye un nivel original en una nueva articulación del plano del contenido. En efecto, el contexto, en el momento mismo en que se realiza el discurso, funciona como un sistema de *compatibilidades e incompatibilidades* entre las figuras sémicas que acepta o no reunir, residiendo la compatibilidad en el hecho de que dos

narrativa y discursiva. Metodología y aplicación, tr. Sara Vasallo, pról. A. J. Greimas, Buenos Aires, Librería Hachette, 1980; *Rhétorique générale*, París, Éditions du Seuil, 1982.

⁴⁸ J. A. Greimas, *op. cit.*, p. 41, 57.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 80.

núcleos sémicos [contenido mínimo sémico de carácter permanente] pueden combinarse con un mismo sema contextual”.⁵⁰ Por ende, el discurso se erige como un sistema altamente codificado. Entonces es factible aludir a dos contextos, el principal (definido arriba) y un contexto propiamente semántico, en otras palabras, isotópico generado por los semas, lexemas y clasemas, en este caso, será fundamentalmente de un contenido espacial. Con lo precedente, no quiero decir que el primero carece de nivel semántico, pues dadas sus potencialidades lingüísticas, es evidente que lo posee.

Asimismo, dichos contextos no funcionan de modo aislado, establecen relaciones de conjunción y disyunción. Con acierto Greimas escribe que se está frente a un “sistema de compatibilidades e incompatibilidades”. La conjunción se considera lo común. Por el contrario, la disyunción estriba en lo diferente.

En la tercera parte de esta argumentación, en el interior del discurso de la novela, se presentan con recurrencia tres isotopías de carácter espacial (del sótano, del desván, de la paloma), subordinadas a la isotopía de la casa, todas en su conjunto establecen entre sí un sistema de imbricación para hacer factible la proyección de los personajes, el avance de la trama y la conformación del discurso novelesco.

Otro recurso útil para la configuración del espacio diegético es la descripción, asunto central que trataré en líneas subsecuentes.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 66, 79. Las cursivas son mías.

Un recurso discursivo para la elaboración del espacio

La descripción es la herramienta discursiva básica para proyectar el espacio en la diégesis, ésta se define como “fenómeno de expansión textual”. La nomenclatura (nombre propio, nombre común) y una serie predicativa (adjetivos y otros elementos lingüísticos que cumplen la función de calificar) la conforman. Estos componentes fundan un orden jerárquico dando coherencia a la descripción. El nombre (sea propio o común) es el tema desarrollado por medio de la serie predicativa, la cual tiende a la enumeración y al detalle, por esta razón se multiplica su capacidad hacia límites indefinidos. Dicho procedimiento exige una selección de los atributos más significativos. Entonces, proyectar un espacio es darlo a conocer a través de partes o atributos que forman un inventario.

La descripción se concibe como un sistema complejo, y resulta preciso detenerse en el funcionamiento de sus elementos.

Así dispuesto, el nombre propio es de especial importancia, empero, no haré hincapié en él porque en *La paloma, el sótano y la torre* no alcanza relevancia.⁵¹ En cambio, con base en el nombre común se construyen los espacios de la diégesis novelística, el cual se ocupa de designar cosas, asimismo, se erige como el tema descriptivo. Por su extensión, no tiene un referente individual, sino general porque hace referencia a un conjunto de objetos. Se comprende así su alto potencial descriptivo y la semejanza con los elementos de su clase. Puede ir acompañado de otros nombres que

⁵¹ Sobre este tema véase “La dimensión icónica de los elementos constitutivos de una descripción” en *El relato en perspectiva*, pp. 29-32, 43-58. Vale comentar que es frecuente en la narrativa de Hernández el valor otorgado a la proyección del espacio por medio de nombres comunes. Más tarde en el análisis de la novela se confirmarán las anteriores aseveraciones. Con respecto a sus cuentos los entornos como la habitación, el salón de clases, la vecindad sirven de escenarios principales. Sobre todo, la habitación bajo todas sus formas y nomenclaturas posibles: cuarto, alcoba, tejado, desván alcanzan singularidades trascendentes. Lo antepuesto pone de manifiesto que el autor presta cuidado a los lugares correspondientes a un ámbito íntimo, su mirada no se enfoca hacia las grandes metrópolis.

coadyuvan y permiten describir las partes que lo integran. Entonces “al nombrar y describir, una y otra vez, las calles, la iglesia, las casas, siempre en referencia al mismo nombre, surge un espacio diegético único”.⁵² El nombre común es una descripción en potencia,⁵³ ya que el acto de nombrar (la manera más sencilla de edificar un espacio) implica una red de significados.

Según Pimentel, el nombre puede ir acompañado de una serie predicativa, la función de esta última consiste en declinar a dicho lexema en cada una de sus partes de acuerdo con el campo semántico al que pertenece, así, su potencial descriptivo se desarrolla indefinidamente.⁵⁴ Un componente esencial de la serie predicativa, y por ende, de la descripción, es el adjetivo, a través de éste se materializan los detalles y particularidades del objeto: tamaño, forma, cantidad, color y textura. En gran medida, la ilusión de realidad de un determinado espacio se genera por el adjetivo, éste posee un alto valor icónico o alto grado de visualización, cuyo valor, también, se ha denominado actualmente, dice Genette, “*effets de sens*”.⁵⁵

La descripción tiene, además, la facultad de crear una ilusión de realidad, “gracias a que se adecua, no a la realidad, sino a los *modelos* de realidad constituidos por otros discursos que influyen en nuestra percepción del mundo conformándola a aquellos”.⁵⁶ La savia para nutrir a tales modelos de realidad proviene de las referencias culturales extratextuales de una determinada época. Los modelos funcionan como principios organizadores de la enunciación descriptiva, al establecer un orden ponen coto a los detalles, generando una unidad temática. Acudir a dichas formas de organización facilita la unificación de los lexemas puestos en equivalencia (nombre

⁵² *Ibidem*, pp. 48-49.

⁵³ *Ibidem*, p. 37.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 33-38.

⁵⁵ G. Genette, *op. cit.* p. 46, cursivas mías.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 69.

común y adjetivo), en caso opuesto, prescindir de ellos ocasionaría una fragmentación de los elementos lingüísticos y, por consiguiente, una multiplicación indefinida de detalles.⁵⁷ Sirva de muestra el nombre /casa/ que designa el espacio diegético en la novela de Hernández, éste se describe a manera de una vivienda vieja, gastada, cualidades que obligan al lector a imaginar ese entorno como un lugar que es posible identificarlo con el propio o con el ajeno, entonces se da paso a un modelo de realidad bien específico.

Los modelos pueden ser de cualquier tipo viable para otorgar orden a la percepción del mundo; como aquellos que presentan las diferentes partes de una planta, de un animal, del cuerpo del ser humano y que se conocen bajo rubros de orden taxonómico o las dimensiones binarias del tipo lógico-lingüístico y que son arriba-abajo, dentro-fuera, a la derecha-a la izquierda; del tipo espacial el cual ofrece las coordenadas: verticalidad/horizontalidad/prospectividad); temporal, éste referido a las horas del día, los meses, estaciones del año, etc., etc.⁵⁸

Además de proyectar un marco para la acción, la descripción, en primera instancia, señala Pimentel, “es un centro de imantación de los valores simbólicos e ideológicos del relato”.⁵⁹ Los adjetivos (que acompañan al nombre) potencializan este valor ya que no intentan darnos cuenta de las propiedades del objeto, sino que subvierten el significado para interpretarlo en un sentido irónico.

La oposición entre narración y descripción es otro aspecto importante. Por una parte, la primera se centra en la “representación de acciones y de acontecimientos”,⁶⁰

⁵⁷ *Ibidem*, p. 34.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 26.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 28.

⁶⁰ Gérard Genette, “Narración y descripción”, en *Análisis estructural del relato*, p. 204. Genette ha señalado la función estética de la descripción, aquella que cumple un propósito decorativo (extensa y detallada) enfocada únicamente en el entorno geográfico (dicho sea de paso, creo que Hernández

por otra, la segunda se enfoca en la representación de espacios, personajes y objetos. Una proporciona fluidez al desarrollo de la historia; sin embargo, los cuadros descriptivos suspenden el curso de la narración, generan ritmo (establecen la agilidad o lentitud en la acción) y pueden interrumpirlo en un momento crítico. Roland Borneuf advierte que la herramienta básica⁶¹ para proyectar un *locus* “se constituye en obertura, en el sentido musical de la palabra, que anuncia el movimiento y el tono de la obra”.⁶² “La descripción, al interrumpir el transcurso de la trama, contribuye de esa forma a la creación de *suspense* y aumenta la tensión narrativa”.⁶³

Hasta aquí se ha visto cómo se organiza esa puesta en equivalencia de un nombre y una serie predicativa. Asimismo, este elemento discursivo sirve para proyectar tanto un espacio como un seudoespacio. Para esta labor, traigo a colación ciertas particularidades del relato. De acuerdo con Pimentel, esta construcción verbal tiene la facultad de crear un mundo de ficción que tiene dos diferentes niveles de realidad (cada nivel comprende su propio *locus*), empleando siempre la misma herramienta lingüística (el lenguaje). El relato, debe recordarse, designa la diégesis con todos sus elementos (espacio, historia, tiempo, entre otros), ésta se sugiere como el nivel de “realidad” (no se trata del mundo extratextual). Pero al mismo tiempo, la descripción tiene la facultad de proyectar seudoespacios (“no son propiamente los de la ficción principal”) comprendidos en otro nivel de “realidad”. Se crea, así, toda una serie de acontecimientos propuestos como la diégesis secundaria o nivel de “ficción”. En el nivel de “ficción”, claro está que espacio,

trasciende esta intención). El teórico francés se ha referido también a una “segunda función de la descripción que tiende a ser explicativa y simbólica; esto es las características físicas, el atuendo del personaje revelan la psicología de éstos” (*op. cit.*, pp. 204-207).

⁶¹ En adelante, empleo las frases “herramienta básica”, “puesta en equivalencia de una nomenclatura y una serie predicativa” como sinónimos de descripción.

⁶² *Ibidem*, p. 134.

⁶³ *Ibidem*, p. 46.

actores, etcétera, también se consideran seres de ficción, sin embargo se subordinan a la diégesis principal.⁶⁴

Más adelante, la descripción será útil para conocer el compromiso social del discurso descriptivo en la obra que me ocupa. Para ilustrar las anteriores aseveraciones, sirva de ejemplo el deterioro de la casa (entorno fictivo principal de la novela), de lo que se infiere una crítica social.

La metaforización del espacio como sótano-Catito, casa-paloma-Andrea, el altito (desván)-Fulán y el amor metaforizado en una serie de *loci* (la ladera de una loma, el llano, la cañada, etc.), en *La paloma, el sótano y la torre* de Hernández, se proponen como espaciosseudodiégeticos e íntimos que llegan a subordinar al espacio sugerido en la diégesis primaria y los cuales por medio de la descripción consiguen un nivel simbólico. A continuación abordaré el proceso de metaforización que hace factible la configuración del espacio.

La metáfora, fuente de proyección del *locus*

La metáfora, fenómeno retórico que halla sus orígenes en la antigüedad helénica y de gran relieve durante el barroco, es definida por Pimentel como la “intersección de dos

⁶⁴ *Ibidem*, p. 39-42.

campos semánticos diferentes”,⁶⁵ de cuya intersección surge un tercero metaforizado. Tal fenómeno se torna un proceso en sumo complejo porque implica una relación de conjunción, es decir, se establece una intersección entre los semas que son comunes o que comparte uno y otro campo;⁶⁶ procurando, de este modo, una identidad entre ambos. Entonces, de acuerdo con lo antes señalado, es justo diferenciar a esta figura como “el tropo por semejanza”, según Ricoeur.⁶⁷ Aunque no hemos llegado al análisis de la novela, es necesario aportar un ejemplo para ilustrar las aseveraciones anteriores; la metáfora del sótano sobre la figura de uno de los personajes, Catito; así, el campo /sótano/ distinguido por un sentido de lo profundo, lo oscuro, un sitio en donde no se consigue aclarar los pensamientos, comparte con el campo /Catito/ los semas: ser un habitante del sótano y perturbarse por los deseos carnales hacia una parienta. Así pues, Hernández metaforiza la relación espacial entre el sótano y Catito como un protagonista-sótano, en otro sentido, se trata de un ser profundo, de un sótano.

No se puede pasar por alto el valor icónico de la metáfora, cuya operación lleva a su máxima capacidad de lo sensorial el tercer campo metaforizado. Lo anterior se logra por la interacción de las relaciones de conjunciones (semas comunes) y disyunción (semas incompatibles). Esto se debe a que en tales relaciones se aporta un número considerable de semas particularizantes (adjetivos, adverbios y nombres comunes). Se diría que ante una proliferación de semas se llega a un proceso carente de límites. No obstante, la metáfora cuenta con la capacidad de establecer, en las relaciones de

⁶⁵ *Ibidem*, p. 94. Para los fines de este trabajo sólo me enfocaré en el estudio de la metáfora realizado por Pimentel. Cuando sea necesario acudiré a las aportaciones del resto de los teóricos. Como complementos muy útiles pueden consultarse: Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, París, Flammarion, 1968; Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, 2ª ed., tr. Agustín Neira, Madrid, Editorial Trotta-Ediciones Cristiandad, 2001; Michael Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, París, Larousse, 1972 (*Langue et langage*), Michel Le Guern, *La metáfora y la metonimia*, tr. Augusto de Gálvez-Cañero y Pidal Madrid, Ediciones Cátedra, 1976; Philippe Dubois, “La métaphore filée et le fonctionnement du texte”, *Le Français Moderne*, 3 (1977).

⁶⁶ *Ibidem*, p. 29.

⁶⁷ Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, p.233.

conjunción y de disyunción, un principio de síntesis que consiste en organizar los contenidos semánticos. Por tanto, “la metáfora se nos presenta como una elevada concentración semántica particularizante, la cual permite producir efectos de sentido sensoriales intensificados”.⁶⁸

Los elementos hasta ahora revisados (los espacios diegéticos de la casa, el tejado, el sótano, la descripción, la metáfora y la isotopía), serán los presupuestos bajo los cuales analizaré el espacio fictivo en *La paloma, el sótano y la torre* de Efrén Hernández. En esta argumentación propongo explorar la importancia del espacio en el discurso del autor. Abordar un estudio de esta naturaleza hará posible vislumbrar que la narrativa de Hernández se reelabora; esto es, la prosa novelística rompe con las expectativas de la poética cuentística, pues el ejercicio digresivo (recurso para crear espacios íntimos) indispensable en los relatos breves, en la novela no es un factor recurrente en la proyección del *locus*. Ulteriormente, se notará cómo en la narración larga se privilegia un tratamiento singular del espacio que disiente con el de los cuentos. Sin duda, las anteriores aseveraciones se verificarán en el siguiente capítulo, destinado al análisis de la novela.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 98.

Capítulo III. Instancias espaciales en la prosa novelística de Efrén Hernández

La paloma, el sótano y la torre publicada en 1949 por la Secretaría de Educación Pública forma parte de la breve, mas sustanciosa, obra novelística de Efrén Hernández. A través de seis capítulos, Catito, uno de los personajes centrales, rememora desde la perspectiva de adulto su iniciación amorosa y sexual durante la adolescencia, acto experimentado mas no consumado con la tía Lina. Cercana a la figura de los aludidos actantes destaca Fulán, con quien Lina formaliza el sentimiento amoroso.⁶⁹ Los años revolucionarios –concretamente el movimiento dirigido por Orozco– sirven de telón de fondo para la trama, asimismo, la situación armada orilla a la familia de Catito a refugiarse en la casa de la abuela materna.

Ya el título de la novela funciona como indicador de la noción de espacio. Si bien el sótano y la torre alcanzan relieve, tales sitios precisan de la casa, la cual consigue notabilidad en el interior de la narración. Antes de intentar una aproximación a la dialéctica de los entornos de la parte alta y baja, conviene prestar cuidado al espacio diegético general de la casa. Posteriormente, en el siguiente orden, se analizarán los *loci* íntimos realizados por medio de los actantes: Catito y la noción de Historia, torre de la inteligencia y roedor del sótano; tía Lina, paloma del amor; Fulán, torre creativa, así como sótano del amor. Sobre estos últimos, pondré énfasis en el proceso de metaforización para finalmente señalar cómo los protagonistas detentan y describen las peculiaridades del lugar que habitan. Al mismo tiempo, haré hincapié en las imbricaciones establecidas entre los espacios.

⁶⁹ Para profundizar sobre el tema del amor en la novela que me ocupa véase: José Julián González Osorno, *Razones de Eros: La paloma, el sótano y la torre de Efrén Hernández*. Tesis de Maestría, Universidad Veracruzana, 2007.

La casa

Las residencias grandes, colectivas, viejas y pobres son los espacios fundamentales de algunas de las historias de Efrén Hernández. Una vecindad y, en esta ocasión, una casa, sirven de magnos albergues –son espacios diegéticos para garantizar el nivel de realidad del relato–, que debido a su condición colectiva aportan una imagen de la sociedad mexicana de principios del siglo XX. Definidas por la austeridad y la pobreza en su totalidad, sin embargo, cierto carácter insólito las particulariza; son *loci* consumidos por el tiempo, cubiertos de polvo, incómodos pero ahí, dentro, sus habitantes viven con suma intensidad. Así sucede en *La paloma, el sótano y la torre*, donde la morada de la abuela, dadas las vicisitudes de la revolución, se erige como la fortaleza de toda la familia, en términos de Bachelard –según las ideas esbozadas en el apartado segundo– se puede hablar de un espacio feliz porque cumple con un valor protector dado que procura la vida de todos los parientes.⁷⁰ En primera instancia, en dicho lugar interior las actividades de Catito, la tía Lina y Fulán, comprendidas en un universo de interacciones humanas, dependen de la coordenada espacial para adquirir trascendencia.

Son escasas las alusiones sobre el espacio diegético de la casa en un nivel descriptivo, un nombre es suficiente para proyectar el espacio en el universo diegético.⁷¹ No obstante, la sencillez en la construcción del entorno llama la atención. En el capítulo inicial “Preámbulo y premisas” se realiza la descripción del recinto, en tanto que Catito se desplaza por los diversos puntos de la residencia, el narrador homodiegético señala las peculiaridades de ésta:

En efecto, en casas como la de mi abuela, en donde por todas partes se ven las dentelladas que la pobreza ha ido tirando silenciosa, en donde no hay un ajuar completo, una cortina sin remiendos, una alfombra sin agujeros, un candil

⁷⁰ Cf. Gaston Bachelard, “Casa y universo”, en *La poética del espacio*, pp. 70-106.

⁷¹ Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, p. 37.

al cual no falten algunos prismas, un marco sin desdoras; mediante un mecanismo en que obran paradójicamente las vanidades y las resignaciones, se acaba casi siempre, de una parte, por guardar en la sala lo mejor que ahora resta, y de otra, por cerrarla. Así, dentro de lo posible, queda a salvo el decoro, y las visitas de todas estas personas y grupos de personas que ahora ya no vienen, se irán, no conociendo que aquí hay sillas sin patas, mesas flojas, tibores remendados, catres rechinadores y espejos oxidados.⁷²

En este pasaje, es innegable la crítica social ejercida por medio del discurso descriptivo. Con base en una nomenclatura y una serie predicativa (elementos fundamentales de la descripción) tanto se proyecta y particulariza el entorno, como se cumple con una función social; el inventario de nombres y adjetivos (los últimos son partes imprescindibles de la serie): „dentelladas“, „cortina sin remiendos“, „sillas sin patas“, „catres rechinadores“, „mesas flojas“, etcétera, procura un campo semántico del deterioro, por esta vía se hace patente tal denuncia. Se deberá recordar que la descripción “es un centro de imantación de los valores simbólicos e ideológicos”.⁷³ Entonces, el espacio revela las necesidades materiales, así como el modo de existencia, es decir, las apariencias. Es interesante notar que la proyección del lugar trasciende el nivel descriptivo para implicar un tratamiento metafórico. Con este fin, líneas atrás mencioné la necesidad de la intersección de dos campos semánticos diferentes; el primer campo /la sala que oculta/ instaura una relación de conjunción con un segundo campo denominado /interior cerrado/, ambos comparten el sema „protección“. La sala se metaforiza cual baúl o caja fuerte para encubrir y mantener seguros los signos de la miseria. De suerte que el entorno alude a la estabilidad económica de una familia.

Para complementar las partes que componen el lugar, el narrador anuncia en un despliegue de atributos (o serie predicativa) otros accesorios de importancia capital: “En

⁷² Efrén Hernández, *Obras completas I. Poesía, cuento, novela*, ed. y pról. Alejandro Toledo, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 336-337. En adelante, las siguientes citas serán tomadas de esta misma edición. Entre paréntesis, al final, se indicará el número de página. Asimismo, por la importancia de los pasajes se citará en extenso.

⁷³ L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 28.

la casa, a puertas y ventanas clausuradas, estábamos dentro” (p. 303). Diría Rafael Lemus: “ventanas y amaneceres. No se necesita otra cosa para entender la obra de Efrén Hernández. Se conjugan repetida, lúdicamente esos dos elementos y allí está todo. Sus tramas y sus obsesiones”.⁷⁴ Empero, en la totalidad de la prosa hernandean, la ventana no se explica como una constante. En este caso, no sólo se cierra para salvaguardar a los residentes, sino que su clausura alcanza implicaciones más amplias. Si bien en sus textos breves es imprescindible, en cambio, más tarde, en la novela, se hace patente su clausura como recurso narrativo y, asimismo, en ella se advierten cambios en su funcionamiento.⁷⁵ Por ejemplo, es significativo el proceso de desvinculación o deslinde entre personaje-ventana, cuya relación se comprende en los cuentos como una unidad. En tales relatos, la oquedad en la barda funge esencialmente de espacio abierto para iniciar una fuga del mundo inmediato y crear nuevos y singulares *loci* íntimos e intangibles.

Por el contrario en la novela, los protagonistas se tornan independientes, no precisan de un agujero practicado en la pared para elaborar sus propios espacios íntimos. Más bien, los actantes son “ventanas” abiertas porque ellos se exponen para dar a conocer un entorno interior denominado sótano y desván. Así, las acciones e ideas de los personajes describen el funcionamiento de los aludidos *loci*; la casa no sólo cuenta

⁷⁴ Rafael Lemus, “Informe”, en *Dos escritores secretos*, p. 39.

⁷⁵ Ulteriormente, la ventana no se clausura en su totalidad pues tiene cierta presencia, pero en esta ocasión no forma parte del espacio diegético principal. Con respecto a los cuentos, conviene mencionar que en ellos es posible trazar una trayectoria sobre dicho elemento; en algunos textos toma diferentes formas, en “Unos cuantos tomates en una repisita” se presenta como agujero; en “Tachas” se comprende como triangulito despulido de la puerta del salón de clases; en “Santa Teresa” resulta completamente ordinaria; bajo la denominación de rendija en el portón de madera se manifiesta en “Un clavito en el aire” y en “El señor de palo” se distingue por su movilidad en las rieles del tren. A través de ellas se miran: las nubes, fugitivas aves, lindos retratos de mujeres, la luna, las estrellas, jacalitos y nopaleras. En su conjunto, la tipología ventanera hernandean, agujero *strictu sensu*, se destaca por su contorno amorfo.

con una abertura en la pared, sino además pese a su austeridad, se hace compleja en su función de habitar porque bajo un eje vertical de un arriba y un abajo se mueven Catito, la tía Lina y Fulán. En las siguientes líneas me centraré en el joven Catito cual morador de lo subterráneo y, al mismo tiempo, un ser de la inteligencia.

Catito y la noción de Historia

“Algo duende y un mucho travieso, malicioso, sagaz y socarrón adolescente”,⁷⁶ son los adjetivos con que uno de los críticos ha designado a Catito, personaje central de *La paloma*. Calificativos puestos de manifiesto ya en las primeras líneas de la novela:

Cuando la inteligencia es ágil, fina, sagaz, escurridiza; y puesto al lado opuesto, el corazón yace pesado, gordo cegato, obtuso; digo cuando la inteligencia sabe medio atisbar las cumbres y medio hurgar las sendas por donde se va a las cumbres, y el corazón no ayuda, no responde, ama sólo su lecho, sus golosinas y su comodidad, se engendra un desvalor, un hambre oculta, un amargor guardado [...] (p. 295).

El arranque de la obra es revelador porque sugiere directrices que orientan el discurso, pues se alude al ejercicio dialéctico bajo el que se mueve cada protagonista masculino; por un lado el joven Catito regido por el orden de la inteligencia (su desván)

⁷⁶ Leonardo Pasquel, “Sobre un logro angular”, *América*, 1949, núm. 60, p. 124.

y por su apetitoso deseo (su sótano). Por otra parte, Fulán, sujeto a su engolosinado corazón (en su sótano) y, también, ser virtuoso de un tejado.

En cuanto a Catito, en el apartado inicial intitulado “Preámbulo y premisas” centrado en la vida de tal protagonista, se advierten las facultades del sótano y de la buhardilla (luego me detendré en ello). Catito como narrador homodiegético enuncia los primeros años de su infancia, momento en el que hurta un juguete tradicional mexicano; una vez descubierta la fechoría, destaca la habilidad puesta en práctica para salir airoso del apuro. Ante todo, la instancia pueril de Catito es sólo una antesala para una problemática de mayor relieve. En otras palabras, la figura del muchacho llega a un punto más complejo en cuanto se vinculan los sucesos de índole histórica con la vida del joven, ya que las referencias sobre la contienda corren a la par de las acciones de Catito. A la relación entre vida y hecho histórico la he denominado: adolescencia-Revolución, pues en la narración tanto se presta cuidado a los saqueos dirigidos por Pascual Orozco, uno de los “nuevos líderes, más aptos para la lucha armada que para las contiendas electorales”,⁷⁷ como a la iniciación sexual del adolescente, señala la voz del joven:

Y de las travesuras de la niñez, pasé muy precozmente a las bellaquerías de la *adolescencia*. Mucho antes de lo que era justo, *poseí las malicias* de la sexualidad. *Averigüé* qué cosa es mosco y mosca, *consulté* en los diccionarios las significaciones de las palabras que suenan a maldad, *pregunté* a los mozuelos lo que aún no sabía, *espié los gallineros*, *me asomé por las puertas* de los dormitorios de las sirvientas jóvenes, *observé* los ayuntamientos de los canes, *fantasé* a las horas en que por las noches se lamentan los gatos, *recorrí* los arroyos en *frustrada y sigilosa búsqueda* de bañadoras rústicas; en suma, todo lo que supe, *todo me envenené y todo me zambullí en los charcos del fango ardoroso y negro*.

La Revolución *abatía* entonces los pueblos. Entraban los villistas, *salían los carrancistas*; *se agarraban los yaquis contra los zapatistas*, *Cárdenas se*

⁷⁷ Javier Garciadiego y Sandra Kuntz, “La Revolución Mexicana”, en *Nueva historia general de México*, p. 540. Pancho Villa, quien desempeña diversos oficios entre los que se contemplan el bandolerismo y el abigeato, y Emiliano Zapata (quien se distingue como domador de potros), también, son los guías del proceso armado.

posesionaba de una plaza, el general *Fierro colgaba presidentes* municipales, el jefe de las armas decretaba un préstamo forzoso, *Natera volaba puentes*, Urbina se llevaba los caballos.

Uno de aquellos días, desde por la mañana, *empezó a cundir con gran alarma* la noticia de que Pascual Orozco, en compañía de Pérez Castro, venía en camino y ya se dirigía a la población en que vivíamos (p. 302, las cursivas son mías).

Varios puntos llaman la atención. En primera instancia, la cita hace explícitas dos isotopías (recurso semántico revisado líneas atrás): /adolescencia/ y /Revolución/, las que comparten un clasema en común (estos últimos son unidades de significación que garantizan por su iteratividad el contexto isotópico): „la fuerza dinámica“. La primera isotopía con sus elementos lingüísticos „Catito“, „recorrí“, „fantaseé“, „consulté“, „me asomé“, etcétera, y los semas contextuales de la segunda, por ejemplo: „abatía“, „salían“, „agarraban“, „Carranza“, „zapatistas“, „Orozco“, reiteran y procuran un sistema semántico de lo dinámico. Se establece una comunión entre movimiento armado y cambios interiores en el cuerpo. Asimismo, se toca un espacio: el cuerpo lozano y un corpus territorial: México, se convocan dos revoluciones, de forma que la adolescencia y la revolución asaltan abruptamente a sus respectivos cuerpos. En suma, se opta por un dúo de momentos capitales en la vida del hombre.

Se pensaría que por su relevancia el suceso armado, con respecto a la experiencia sexual del joven, consigue el primer plano en la narración. O que ambos temas alcanzan un protagonismo análogo. Empero, los acontecimientos históricos logran notabilidad en cuanto se vinculan con la vida de Catito, éstos adquieren significación en el plano de la adolescencia, de los cambios sucedidos en el joven. En un ámbito histórico, la Revolución motivó pocos beneficios. Más bien, las vicisitudes de la contienda apuntalan hacia resultados negativos (el índice de mortandad se incrementó

de modo excesivo). En la novela, el movimiento armado de 1910 posibilita a toda la familia congregarse, en franco hacinamiento, en un espacio común en donde Catito establece una cercanía que pretende ser más íntima con la tía Lina. Esta última (quien también deja su hacienda por la crítica situación del país) y Fulán se reencuentran allí para más tarde unirse en matrimonio. Por ende, el logro mayúsculo de la historia patria será el encuentro y la unión de los amantes.

Como se señaló con antelación, en el fragmento el espacio es útil como el marco para limitar las acciones; los acontecimientos más importantes se efectúan no en el campo de batalla, sino en el interior de la vivienda colectiva, de ahí que el exterior de la casa esté sólo referido de manera apresurada. Además, las circunstancias y la estrechez del entorno (la casa cerrada, como se ha mencionado) estimulan los deseos de Catito hacia Lina tornándose en las acciones principales; por tanto, el hecho histórico servirá como telón de fondo. Bajtin con acierto arguye que el ámbito sociopolítico de una nación se comprende cuando funda vínculos con los menesteres de la vida de los personajes.⁷⁸

Hernández privilegia la vida privada frente a la historia; su preocupación no estriba en mantenerse y crear una obra inscrita en la llamada novela de la revolución, sino en romper con las formas canónicas y mostrar un asunto poco abordado: la sexualidad. La intención fundamental reside en cuestionar la historia; la vacilación para asentar la fecha precisa de la contienda y el inicio de la narración en referencia a la vida de Catito lo confirman:

Tomando como punto de partida este año y esta línea que aquí donde digo: “Tomando como punto de partida, etc., etc.,” transcurre, retorno y no me detengo sino hasta haber atravesado, de las cortinas que el marchar que se realiza sin sujeto colgado ha en el pretérito, las que sea necesario para llegar

⁷⁸ Cf. Mijaíl Bajtin, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”, en *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, p. 263.

adonde cumple; quiero decir, *allá por los años de mil novecientos diez, mil novecientos once, mil novecientos doce, mil novecientos trece, mil novecientos catorce, o quién sabe qué año, que no sé precisarlo*, justamente en los convulsos días en que raspaban al país las *escabrosas* lijas de la Revolución, *era yo un muchacho nada revolucionario*, debo hablar con franqueza, nada revolucionario, sino la más mala laya (p. 296, cursivas mías).

No se debe pasar por alto que la historia del joven se presenta bajo la forma de una memoria: en una edad madura Catito rememora su etapa de adolescente, de ahí que se justifique el empleo de las comillas y la serie de fechas, las cuales explican el inicio del acto de remembranza. El punto capital del pasaje radica en el poco compromiso del hombre ante la Historia. La duda con respecto a las fechas o la falta de conocimiento del actante para situar la participación de las fuerzas militares decisivas para el derrocamiento del gobierno porfirista afirma lo anterior. Se indica la postura del protagonista, quien es mala laya, es decir preocupado no por el difícil contexto de su nación, sino por sus menesteres y apetitos sexuales. Es usual en Hernández el superponer un hecho nimio de cara a un evento mayúsculo, o sea, dos realidades, de las cuales se impone la vida cotidiana de los protagonistas.

En fin, Catito resulta la gran metáfora del hombre de la época; como se sabe, para este fin son necesarios dos campos semánticos en clara intersección: por un lado el campo /Catito/ con sus semas „acrítico“, „falta de compromiso“ y, por otra parte el campo /Revolución/ cuyo sema es „la carencia de una base ideológica definida, de ideas claras que orientan el movimiento“,⁷⁹ ambos campos procuran una identidad que permite la realización de un tercero metaforizado, en otras palabras: la contienda-sótano. Desde esta perspectiva, la Revolución por vías de Catito se torna un magno

⁷⁹Los diversos aspirantes al poder tras el derrocamiento de Díaz son una muestra patente de la situación caótica del país (J. Garciadiego, *op. cit.*, pp. 537-540).

sótano oscuro que sugiere el pensamiento acrítico, confuso del hombre mexicano de ese periodo.

Catito, torre de la inteligencia

La proyección de Catito se podría resumir dentro del ámbito de la colectividad, como se ha comentado, el joven es una muestra del hombre de su momento. Empero, se busca superar dicha intención, pues el hecho que orienta el discurso es el asunto de la iniciación de la sexualidad. Con base en un tema poco común en la tradición literaria mexicana, se deja de lado el ambiente público de los actantes para explorar el mundo interior que obtiene mayor relevancia. Comenta Leopoldo Ramos sobre *La paloma, el sótano y la torre*: “percibimos su deleite en la descripción de los pensamientos más íntimos de sus agonistas, y en la elaboración de las acciones, todas humanísimas”.⁸⁰ Pensamientos íntimos, en nuestro caso, espacios íntimos, procesos singulares en los que se metaforizan los personajes.

En cuanto a la figura de Catito se perfila compleja, en un primer acercamiento, si bien el protagonista no habita un sótano, se torna un sótano (cuando sea necesario, prestaré cuidado sobre este asunto). No obstante, tras una lectura más puntual, el

⁸⁰ Leopoldo Ramos, “Plegadera (*La paloma, el sótano y la torre*)”, *Revista de Revistas*, 14 agosto 1949, p. 46.

adolescente representa a un mismo tiempo un tejado, una torre cuya acción primordial consiste en echar a andar la maquinaria de la inteligencia. Sobre el desván no se debe dejar de mencionar que presenta singularidades; con antelación aludí a los seres o habitantes de la parte alta de la casa, siguiendo a Bachelard, son moradores caracterizados por soñar de modo racional, es decir, esclarecen sus ideas en las alturas.⁸¹ Con respecto al apartado inicial de la novela, bajo la voz homodiegética de Catito se presta cuidado a ciertos momentos de su infancia (las acciones del en ese entonces niño lo erigen como un morador de la buhardilla). Dentro del aparato familiar se dejan al descubierto las habilidades del pequeño, quien a partir de sus primeros años, cual tejado, se distingue por la agudeza de su pensamiento; en tanto que éste realiza una diablura, travesura, paralelamente, con gran ingenio se sale airoso:

¿Qué quién engalanó el candil del comedor, colgándolo de sapos, lagartijas, cucarachas, grillos, ratones y mayates?

En todos se pensaba, a todos se llamaba, se interrogaba a todos: a todos; pero, a Catito: “Déjenlo en paz, él está preparándose para el examen: ¡Ah, Catito! Habían de aprender a Catito. ¡Si todos fueran como Catito!”

¿Que quién cambió las respectivas posiciones de las imágenes de San Miguel y el diablo, postrando a San Miguel por tierra y exaltando al demonio a que quedase con las rodillas sobre el vientre del arcángel, y lo acomodó en forma que parece que le estrangula el cuello, en tanto que por sus malditos belfos exhala una tirilla de papel en que está escrito: “¡Dígame tío!”

En fin, muchas palizas más se dieron a los otros por mi culpa; *que yo era un artista en esto de enfocar las cuestiones de manera que mis culpas se achacaron a los otros. Mientras tanto, para mí sólo quedaban los elogios y las complacencias, y la paz, y las caricias, y los bocaditos* (p. 298, las cursivas son mías)

Aquí, de acuerdo con la información ya comentada, se echa mano de un principio de organización. En otros términos del modelo del tipo lógico-lingüístico arriba-abajo; el rígido sistema familiar se explica y orienta por este modo vertical, del que sus coordenadas son útiles para medir las buenas acciones frente a las de orden

⁸¹ G. Bachelard, *op. cit.*, p. 57.

negativo. En esta ocasión, se afirman las ideas de Lotman, comúnmente el hombre para aprehender e interpretar su vida recurre a modelos del mundo dotados de rasgos netamente espaciales.⁸² En cuanto a la familia de Catito estas formas espaciales ayudan a conformar una sociedad dirigida por una moral y un ámbito sagrado; un ejemplo son las imágenes de San Miguel (lo alto) y el diablo (lo bajo) proyectadas hacia las figuras de Catito y los otros (primos y hermanos). Lo anterior implica un nivel de lectura que resulta imprescindible, mas entre líneas se insinúa una connotación mayor. En otras palabras, los actos del en ese entonces niño, no sólo denotan un bienestar dentro de su entorno, sino sobre todo una ascensión en la escala de la inteligencia. Esto quiere decir, en la medida que se lleva a cabo una travesura, se cavila para evitar las consecuencias y, por esta vía, ser un ejemplo digno de elogios. Es evidente la relevancia del concepto maniqueo, iconográficamente representado por San Miguel y el diablo, de tal dicotomía, los actos negativos trascienden la postura moral pues aquí son el medio para resaltar el tema de la inteligencia. La ascensión moral del personaje esta en última instancia, interesa la del intelecto, ya que las propias travesuras aluden a una gran habilidad, a un engranaje perfecto de las ideas. Pensar para salir airoso conlleva un progreso del ser inteligente.

La muestra más lograda de las capacidades intelectivas de Catito es la anécdota referente al hurto del trompo. El hecho ocurre durante una celebración en la casa de unos amigos de la familia, en donde el niño toma partido de la conversación de los adultos para hurgar en las alcobas, sitios no transitados (porque la convivencia no lo permite) por los dueños y los invitados, de allí se apropia de dicho objeto, entonces se ve precisado a crear un argumento para justificar la posesión del juguete:

⁸² Yuri M. Lotman, “Composición de la obra artística verbal”, en *Estructura del texto artístico*, p. 271.

Y ya no emprendí ninguna otra maldad, pues *entendí que era más importante dedicarme a edificar una mentira* que me permitiera justificar más tarde, ante mis padres, la aparición de aquel objeto entre mis cosas.

Entretanto lo tuve bien oculto. Y un día, al volver de la escuela, *me fingí muy contento*, y se lo expliqué a mi padre diciéndole que el maestro nos había mostrado un trompo, *que posiblemente pertenecía a la especie de aquellos de que él nos había hablado y dicho que podían ser bailados en el filo de un cuchillo y la punta de una aguja, y que nos había asegurado que tenía pensado regalarlo como premio a aquel de sus alumnos que mostrara haber aprovechado más al término del mes.*

Ya después, *no tuve necesidad de otra cosa que de aplicarme a estudiar un poco más que de costumbre, y a obsequiar con tonterías al profesor, con objeto de obtener buena nota. No obstante, la obtuve, contra mis cálculos, mediana; pero en mi ansiedad, mi audacia no se intimidó por ello;* antes, junto con mi nota mediana presenté mi giróscopo, y ante la ya por mi esperada objeción de mi padre, consistente en preguntar cómo había obtenido yo el trompo, si mi nota no era muy buena, *contesté que en efecto, no era muy buena, pero que, con todo, en aquel mes nadie la había obtenido mejor. Y hasta añadí que el profesor, no muy satisfecho, había querido dejar el premio para el siguiente mes; mas que los que nos sentíamos candidatos a obtenerlo le habíamos suplicado tanto que no lo pospusiera, que habíamos conseguido moverlo a capitular* (p. 300, las cursivas mías).

Las acciones de Catito, orientadas por sus ideas, a nivel del discurso debido a su carga semántica se establecen como los semas contextuales o clasemas. Sirvan de muestra: „me fingí muy contento“, „que tenía pensado regalarlo como premio a aquel de sus alumnos“, „no tuve necesidad de otra cosa que de aplicarme a estudiar un poco más que de costumbre“, „obsequiar con tonterías al profesor, con objeto de obtener buena nota“, „No obstante, la obtuve, contra mis cálculos, mediana“, „contesté que en efecto, no era muy buena, pero que, con todo, en aquel mes nadie la había obtenido mejor“, éstos, como se mencionó líneas atrás, procuran la iteratividad del discurso, por esta razón se funda un sistema complejo: la isotopía del /pensamiento-desván/. A saber, Catito pese a sus condiciones de pilluelo practica de modo constante la inteligencia, a partir de una idea, a modo de cadena, se generan otras, de suerte que el proceso cognitivo a pesar de enfrentarse a contrariedades, es progresivo. Ante todo, se construye

una problemática mayúscula: la mentira. El niño se vuelve objeto de su propia circunstancia, funciona cual trompo, concretamente como aquellos, se indica en la cita, “que podían ser bailados en el filo de un cuchillo y la punta de una aguja”. La vida de Catito se torna un riesgo, un laberinto. Pues cada idea basada en un falso argumento (en falacias) toma la forma de una espiral. La existencia de Catito es un laberinto.

Sin embargo –reitero–, Catito posee la inteligencia para salir bien librado de los múltiples conflictos. Dadas sus virtudes, su figura se metaforiza en el espacio del tejado, proceso que, como se apuntó anteriormente, consiste en la intersección de dos campos semánticos que “perturba[n] y transforma[n] la significación total del enunciado o texto”⁸³; el campo /Catito/ con sus semas: „agudeza del pensamiento“ e „ingenio“ tiene una forma descriptiva similar con las cualidades que describen el campo /sótano/: „lugar en donde las ideas son claras“ y „en el que se realiza un ejercicio del raciocinio“, de esta manera se propicia una relación de equivalencia para, luego, producir la metáfora Catito-desván. El protagonista es un tejado por cavilar, sus ideas alcanzan el sitio o la parte más elevada en cuanto progresan, si la situación es complicada se busca un argumento más elaborado. En suma, las acciones y pensamientos a pesar de ser negativos, son el medio para medir la agudeza del intelecto.⁸⁴

⁸³ *Ibidem*, p. 92.

⁸⁴ La conducta de pilluelo no sólo se limita a la función arriba señalada, además, ayuda para conformar los semas propios de las relaciones de disyunción (recuérdese que tanto las relaciones de conjunción, lo común, como las de disyunción, lo disímil, son imprescindibles para la metáfora) que son indispensables para la imagen del sótano.

Catito, roedor del sótano

Líneas atrás se han comentado las diferentes posibilidades en que se realiza Catito. La notabilidad de tal personaje es capital, pues su presencia se complejiza aún más bajo la forma, la conversión en sótano. Si bien el actante no habita el sótano, el hecho sobresaliente estriba en tornarse en dicho espacio, especialmente en un ser reptor. Para este fin, se llevan a cabo una serie de estadios o etapas que conllevan cambios significativos y describen paulatinamente la práctica metafórica. El primero de ellos bajo el rubro de la torcedura del cuerpo. Al respecto, el adolescente después de instalarse en la casa de la abuela, en el apartado inicial, tiene sensaciones:

Y la noche, que si hago mis cuentas resulta ser la del tercer día de los posteriores al de la noche que digo del saqueo, ya la casa en silencio y las estancias a oscuras, sin duda como consecuencia natural y muy justo castigo del siniestro conjunto de los bestiales ejercicios a que me había venido dedicando largamente, empecé a sentirme sudoroso y febricitado. Materialmente veía, materialmente palpaba, como a cuerpos de forma y de materia, las inmateriales y estériles visiones con que me alucinaba y se burlaba de mí, mi fantasía.

Me poseía el deseo como una doble pinza. Toda hambre está compuesta, de una parte, por la representación de una vianda a que se aspira, y de otra, por el torcedor que son en sí las sensaciones del hambre. A lo primero se desea llegar, de lo segundo se desea salir.

Materialmente veía, materialmente palpaba como formal y sólida materia, las inmateriales sombras que la imaginación untaba con roce casi físico, contra mi cuerpo (p. 306, cursivas mías).

Los motivos del espacio facilitan los cambios; el momento final del día, „la noche“, junto con „el silencio“ y „a oscuras“, además de ser los semas del campo semántico /casa-habitaciones/ guardan semejanza con el campo /sensaciones corporales/ cuyo semas son: „bestiales“, „sudoroso“, „febricitado“, „poseía el deseo“. Tales campos se intersectan –como lo pide el proceso metafórico–,⁸⁵ por medio de una relación de conjunción dado que comparten elementos lingüísticos en común: las actividades

⁸⁵ *Ibidem*, p. 38.

siniestras y bestiales del adolescente y la oscuridad. El ambiente de lobreguez está acorde con la experiencia corporal del adolescente, puesto que es la instancia necesaria para propiciar el inicio de la metaforización. Paulatinamente, Catito se perfila como un tercer campo, un espacio maleable que modifica, tuerce sus formas y su condición de ser humano a causa del deseo de la carne. *Strictu sensu*, no se puede hablar de un cuerpo humano, sino de una forma animalizada, sugerida por los ejercicios bestiales. El protagonista es materia volátil y de color negro. Hasta aquí no es factible afirmar que Catito ha llegado a conformarse plenamente en sótano pues se requieren de otros estadios. Antes de pasar a una segunda etapa, es importante prestar cuidado en las implicaciones que el espacio produce en la metaforización del actante.

Poco después de las transformaciones del cuerpo, el joven decide salir de su contexto espacial para conseguir un acercamiento a la figura femenina. Es decir, las relaciones espaciales entre los personajes cobran relevancia en cuanto se deja el propio entorno para cancelar la distancia entre ellos. Para este cometido, el *locus*, la movilidad y el motivo del encuentro sirven de líneas directrices para facilitar una parte de la metaforización. Catito alude a la distribución de la recámara colectiva en donde dormía con los diferentes miembros de la familia:

E iba a explicar en qué forma, bajo qué condiciones y en medio de cuáles circunstancias dormía yo en aquella pieza, *transitoriamente tan repleta de camas, que apenas se podía pasar, y eso, canteándose, metiéndose de lado*, porque de otro modo una persona de volumen normal no lo hubiera podido realizar.

Pues allí nos acostábamos, y a mi padre y a mí se nos había asignado una cama que quedaba en el principio, en el primer lugar, o en uno de los extremos de la alargada pieza.

[...]

Inmediata, a menos de medio metro de distancia, se encontraba la cama en que dormían mi tía Lupe y mi madre.

En la tercera no he podido recordar quien estaba; y en la cuarta y la quinta, dos de mis primos, y otra de mis tías y mi abuela.

Entreabierta, *la puerta que daba acceso a la siguiente alcoba no constituía obstáculo*. Y como *en esta alcoba* a que digo que la puerta daba acceso, hubiera de ordinario sobre una rinconera, a los pies de una imagen de bulto de la virgen, una lamparilla de aceite encendida, desde acá se veía –y era lo único que se veía– distinta apenas de la sombra, una borrosa cinta vertical, tan alta como la puerta, y su anchura indicaba la amplitud de la abertura de la puerta.

Yo sabía muy bien cuántos y quiénes eran los que dormían allí. Eran cinco personas grandes, y un chiquito de brazos, y una hermana mía de quince años, y otra de ocho, y una parienta de ésas que casi nunca faltan entre las parentelas; que están un poco al margen, porque no son muy próximas, pero que se consideran y tratan como muy de familia, por el frecuente roce, y por convivencia, y porque por ciertas razones de índole circunstancial, se han venido aproximando hasta acabar por asimilarse.

Y éstos eran los que dormían allí; *pero ¿en qué orden?, ¿dónde estaba la cama de cada cual?*

Pues lo que *yo había decidido era llegarme a la cama de esta tía de nombre*, más que de hecho, y a la cual todos los chicos *llamábamos la tía Lina*, aunque no se llamaba Catalina, ni Carolina, ni Marcelina, ni Adelina, sino Andrea (pp. 305-308, cursivas mías).

Las acciones del protagonista y las relaciones familiares se permean de un carácter espacial, esto es, la de los movimientos forzados se explican en el entorno, en los cambios de lugar. Por ejemplo, la búsqueda y el encuentro de la cama (del cuerpo de la tía Lina) implican una transgresión del sitio y, sobre todo, el deseo forzado de la extensión corpórea femenina. Asimismo, la disposición del espacio, comprendida en el acomodo de las camas aporta datos relevantes; los enseres destinados para el reposo, para el sueño fungen de objetos-obstáculos. Los objetos, se ha argumentado, son fuente de una carga semántica y determinan las acciones de los personajes. Estos muebles marcan las dificultades y el carácter inaccesible de la tía, o sea, señalan a cada miembro de la familia, en resumidas cuentas se indica el parentesco. Los semas contextuales o clasemas: „dos de mis primos“, „otra de mis tías“, „mi abuela“, „una hermana mía y otra de ocho“ y „una parienta“ lo confirman. De este modo se origina la isotopía del /árbol genealógico/ que considera a los progenitores y a los hijos. Sin dejar de mencionar que con la distancia (peculiaridad de la noción de espacio), referida a las relaciones

espaciales entre los sujetos y objetos y los sujetos entre sí, se hace hincapié en la unión sanguínea; la mínima distancia entre dichos muebles se traduce en la cercanía familiar. El vínculo familiar está sugerido en primera instancia. El espacio connota la imposibilidad de ese encuentro y limita las acciones.

Al mismo tiempo, las camas se entienden como la búsqueda del deseo y, correlativamente, tocan un asunto más amplio, la libertad; Catito no se somete a las normas de la abuela, las aparenta mas no las practica, obra guiado por „querer“ no por „deber“. A diferencia del resto de sus coetáneos (primas, primos), él se adueña de su libertad (el espacio es un recurso para conseguirla), su postura plantea una ruptura con la moral del momento.

De esta manera, los cambios de lugar, de una alcoba a otra, indican la habilidad de Catito en su entorno. No se propone como un ser ordinario, sino sus habilidades en el espacio y su figura delgada (que tiene cabida en los sitios más estrechos para moverse por cualquier ángulo) ponen de manifiesto que el personaje detenta las cualidades del sótano, de ahí sus actos a hurtadillas y a oscuras en lugares reducidos como los roedores. De forma que es oportuno hablar del estadio del roedor, el cual comienza cuando Catito sale de su alcoba colectiva:

Al carbón mojado y pétreo que no prende, a la mula cerrada y a la hermética fosa me comparo. Ya me veo levantándome, levantándome y levantando con sigilo nada más la orillita de las sábanas que me cubrían. Fui saliendo del lecho.

Tras de dos mil segundos lentos y medidos, divididos por la atención que aplicaba al riesgo que corría de ser sentido, en fracciones milésimas, *llegué a hurtarme del lecho, y ya en el suelo, encorvado, con manos y con pies, a gatas, como dicen, comencé a deslizarme.*

Una cama, otra cama, y otra fueron quedando atrás, y no eran más que tres y ya perecían mil. Aquí había que quitar un zapato; allí era preciso realizar la más afiligranada contorsión para pasar por en medio, pongamos por caso, de dos sillas, sin moverlas: más allá se hacía necesario cambiar de sitio una taza de noche. También, si de repente algo se movía, urgía detenerse, suspender el

aliento, hacer bajar al mínimo el golpear del péndulo del pecho y escuchar, hasta entender qué era aquello.

Especialmente *creí que era preciso andar con tiento, aguzar la cautela y multiplicar por mil la vigilancia*, cuando llegó el momento en que tenía que *arrastrarme bajo la cama* en que dormían mi tía Gila y mi abuela. [...]

Ya con este conocimiento *cambié de dirección. Y agazapándome y apegándome cuanto me fue posible a la pared*, y gracias a que siempre he sido de contextura en extremo sutil, logré, cual hilo en punta, *escurrirme por entre aquella reducidísima estrechura*, y fue, en verdad, lo mismo que si un hilo hubiera al fin pasado por el ojo de una aguja.

Ya sólo me faltaba abordar la otra alcoba, sigiloso, a gatas todavía, y arrimadito cuanto podía ser, a la puerta, me aventuré a sacar sobre el filo de la hoja entornada, únicamente hasta un poco más de la mitad de la niña de uno de mis ojos. Y, ¡oh sorpresa! inesperado éxito, corona repentina. *Allí, en proximidad, junto a la puerta, tan inmediata a mí que ya estaba en mi mano el alcanzarla, soñaba la tía Lina*. Y no sobre catre alguno, sino sólo sobre algo que yo no os sabría si era colcha, colchoneta, o alfombra hecha dobleces. Y a la luz, sólo por una *línea distinta de la sombra*, conseguí concluir una probable composición del lugar y obtener una vaguísima representación de la postura, en que la ajena, descuidada e inocente tía Lina se encontraba (pp. 309-311, las cursivas son mías).

Son notables las acciones del protagonista en el contexto espacial; para ello el movimiento no está visto en su función básica, la de representar el entorno (recuérdense las referencias antes comentadas), por sobre todo es portador de rasgos semánticos. Esto quiere decir, la movilidad es transformación; los diversos recorridos por el dormitorio compartido para, luego, ingresar a la habitación de Lina conllevan cambios de estado en el muchacho. Los desplazamientos (por las diversas camas) junto con el cambio de postura, sobre el piso, hacen posible la metaforización; las facultades, más bien los semas: „en el suelo“, „encorvado“, a gatas“, „comencé a deslizarme“, son propios para establecer un primer campo semántico (denominado /Catito/) intersectado con un segundo /sótano/ los semas de este último son, según las aportaciones de Bachelard, „un lugar idóneo para seres lentos y misteriosos“ y „la atmósfera permanente es la tiniebla“.⁸⁶ Es notoria una identidad de conjunción entre cada campo, pues el

⁸⁶ G. Bachelard, *op. cit.*, p. 49.

adolescente ostenta las peculiaridades de su entorno. De suerte que se origina la metáfora del roedor. Se trata de un magro ratón con acceso a todo lugar y que actúa sólo de noche.

Los movimientos sigilosos y la dirección hacia abajo connotan un carácter negativo; abajo se encuentran las pasiones del cuerpo, el deseo, el contacto carnal. Los desplazamientos con el cuerpo por la superficie intentan reptar el corpus de Lina, dice Catito: “ya estaba en mi mano el alcanzarla”. Además, la frase anterior pone de manifiesto el carácter inaccesible de la tía. Indudablemente, el *locus* se asemeja a un laberinto con sus enseres, estos últimos se expresan como obstáculos (camas, taza de noche, zapato) que insinúan la complejidad de ese vínculo entre el joven y su pariente.

Cuando el muchacho halla la improvisada cama de Lina, de inmediato se aspira al encuentro físico, mientras tanto la tía permanece dormida. Se inicia el estadio del cazador. Señala Catito:

Pensé en adueñarme suavemente de uno de sus hombros, oprimíselo con tiento, y entrar a removerla con movimientos de impulsión imperceptiblemente crecientes, hasta hacerla entreabrirse a la penumbra de una incipiente dosis de conciencia, desde donde podría, ya después, irla haciendo surgir a más cabal vigilia. Y estar atento, atento al instante en que empezara a abrir los ojos, de manera que aun antes de ponerse en contacto con su propia existencia, lo que antes y primero que cualquier otra cosa percibiera, fuese mi boca atravesada ya por alguno de mis dedos, en señal de silencio. Y al mismo tiempo, aprovechando ese sin par micrófono que multiplica sin cuento la sensibilidad de la audición durante el semisueño, con el rumor menos distante del silencio que mis labios lograran, le rogaría que por amor de Dios y por la Virgen santa continuara tranquila.

En seguida desdoblaría las sábanas y las deslizaría de modo que formaran cubierta sobre su cabeza, y yo también introduciría la mía, y ya así, ya un poco aislados ella y yo del exterior, añadiría a la súplica antedicha, la que me dejara, acomodarme junto a ella, y lo demás (pp. 312-313, las cursivas son mías).

En el fragmento, es clara la relación de sujeto-objeto entre los protagonistas; Catito, cual roedor observando a su presa (la lozana dama), decide acecharla. Tal relación brinda una postura sobre el sentimiento amoroso, a saber, el adolescente

proyecta un punto de vista: acceder y poseer el cuerpo mediante el deseo, único fin que se procura. Al mismo tiempo, como un morador y ser del sótano, Catito sólo puede edificar el contacto por medio de actos oníricos, de ahí el semisueño. Aquí, para elaborar ese sitio intangible, en donde se “concreta” el deseo, se echa mano de una de las facultades de los habitantes de la coordenada baja, hago alusión al acto de “cavar” entendido como habitar y edificar un espacio a través del sueño. En otras palabras, se construye el acercamiento ideal con base en la ilusión, en la fantasía, en donde los deseos “pueden realizarse”. Se desciende hacia los placeres más íntimos, por tanto se dirige a la intimidad más mundana. Además, hacia abajo el sitio onírico (seudoespacio, no propiamente el escenario principal de la diégesis, pero en este contexto, se superpone como el principal) del contacto, con respecto a la tía, no tiene un límite. Diría Bachelard que en la parte baja de la casa, los habitantes se caracterizan por ser irracionales.⁸⁷

En suma, dentro del sótano en que se torna Catito se ocultan herméticamente los deseos y placeres. Desde esta perspectiva, la novela plantea por medio de Catito-sótano la sexualidad como un tema tabú. Tal asunto, no comentando por los familiares, sólo se interesan por las preocupaciones de la pugna revolucionaria, permanece reservado en el sótano. Se alude a una sociedad regida por un sistema moral, la cual mide a través de lo positivo y de lo negativo la conducta humana. En este sentido, son válidas las aseveraciones de Fernando Escalante: “la moral no es sino *lo social* actuando a través de los individuos”.⁸⁸ Asimismo, los actos alcanzan una dimensión espacial con base en el modelo o la forma de organización arriba-abajo, dichas polaridades se explican en bueno-malo (según Lotman es de uno de los modelos más generales sociales y

⁸⁷ *Idem*

⁸⁸ Fernando Escalante Gonzalbo, *Ciudadanos imaginarios*, p. 24.

morales).⁸⁹ Para la microsociedad, representada por la familia (los tíos, los primos, los hermanos de Catito y los abuelos), por ejemplo para la abuela, el muchacho obtiene un lugar privilegiado porque practica y piensa el bien (es educado, justo, obediente, etcétera). En otros términos, se encuentra arriba, de lo contrario si sus intenciones nocturnas y su personalidad de pillo encubierta por una falsa y aparente obediencia se develaran, el personaje se situaría abajo.

A lo anterior, se aúna el sentido de clausura del espacio; el encierro de los habitantes no es casual, pues la casa con la puerta bajo llave hace hincapié en la conformación de una estructura cerrada. La prueba más lograda es la figura de la abuela quien hace del interior de su entorno, un ámbito ordenado (un hecho no sugerido en el exterior) gracias a las normas, a los modos de comportamiento que funda y evalúa. En este sentido, la abuela obtiene la envergadura de institución, entre líneas se hace alusión no a la anciana de actos afectivos con los nietos, sino a la matriarca que proyecta, edifica y consolida una sociedad. La casa clausurada (espacio representativo de la mujer senil) simboliza dicha conformación.

Por ende, la sexualidad en el rígido sistema de valores de la sociedad de la época desestabiliza el orden. Bajo esta mirada, la metáfora de Catito-sótano de su iniciación a la sexualidad es oscura. Si bien la metáfora proyecta el *locus* del joven, ésta, no se debe olvidar, implica otra práctica lingüística, la isotopía; los personajes a nivel de la acción, sus funciones diegéticas (realizadas en el universo fictivo) se verían incompletas si no fuera por los vínculos establecidos entre los tres actantes principales, cada uno instaura

⁸⁹ Yuri M. Lotman, “Composición de la obra artística verbal”, en *Estructura del texto artístico*, p. 271.

su propia isotopía pero implicadas una respecto a otra como se analizarán a continuación.

Lina, paloma del amor

La figura de la tía Lina no se comprende sin la presencia de Catito. Ambos fundan un conjunto de isotopías imbricadas; la primera es esencial para el funcionamiento del sótano y del tejado. La segunda, paulatinamente, anuncia los semas contextuales o clasemas indispensables para introducir toda isotopía, especialmente para la de Lina. Sin duda, las dos facilitan, además, el avance de la trama, asimismo, el discurso narrativo progresa conforme se involucra un personaje-isotopía con otro. En las siguientes líneas me centraré en la protagonista, sin embargo, acudiré al actante masculino cuando sea preciso.⁹⁰

La proyección del espacio diegético logra una imbricación relevante con Lina. En el tercer capítulo intitulado “Semblanza idealizada”, se recurre a una retrospección para comentar la vida de la joven,⁹¹ se inicia con referencias sobre el espacio, el hecho

⁹⁰ La relación de la joven con Catito no deja de lado el vínculo con Fulán. Para fines prácticos, con mayor cuidado en su momento trataré las implicaciones de ella con Fulán.

⁹¹ En gran medida, el discurso narrativo se efectúa por frecuentes analepsis que se prolongan, de manera que se advierten importantes quiebres espaciotemporales; un capítulo implica toda una retrospección para narrar la vida de los actantes centrales como Lina y Fulán. Así, algunos apartados instauran su propio

significativo reside en los valores semánticos sugeridos por el entorno. Menciona el narrador con respecto a la morada de la joven, ubicada en la denominada hacienda de

Los Sauces:

La casa en que vivía, el paisaje que solían contemplar sus ojos, los objetos que la rodeaban, el fondo, en suma, sobre el cual desplazó su vida, son supongo, de que debo hablar primeramente.

Pues la casa *era extensa, monótona, constante, uniformal*. Exactamente iguales, repetidas, coherentes entre sí, *dispuestas en hilera se sucedían las piezas*.

Antes que todas, en el primer lugar, *al frente, estaba la primera; después de la primera, la segunda; después de la segunda, la tercera; en seguida la cuarta*; más allá la siguiente, etcétera, y, a la postre, la última.

Colocándose en la sala, y desde cierto lugar y en cierta posición, el hilo de la vista, proyectado adecuadamente, podía ser lanzado hasta tocar la pared, ya sin puerta en ese punto, de la última estancia, después de haber cruzado sin obstáculo, *bajo todas las puertas que unían una con otra todas las estancias* (pp. 351-352, los subrayados son míos)

La cita ofrece los nombres comunes „casa“ y „piezas“ para proyectar el escenario.

También la descripción se organiza por el modelo (éstos son un medio para poner un límite a los detalles de la puesta en equivalencia) temporal que comprende los días, las horas, los meses, etcétera. Entonces la secuencia y el inventario de las habitaciones señalan la reiteración de los días acontecidos en la existencia de Lina, todos unidos a manera de eslabones y sucedidos uno tras de otro o “dispuest[o]s en hilera”. Destaca la relación entre la vida y el *locus*; bajo la tridimensionalidad tiene cabida el ámbito humano. Se comprende el espacio que, por sus materiales sólidos, se vuelve constante y monótono como la cotidianidad. En esta ocasión son pertinentes las ideas de Paul Zumthor: el espacio “no se concibe como un medio neutro, sino como una fuerza que rige la vida, la abarca, la termina...”⁹² Si bien no es la finalidad primordial, no está de

espacio fictivo (subordinado a la enunciación y *locus* principal, el de la casa de la abuela). La novela resulta una estructura de cajas chinas: una historia dentro de otra y un espacio en el interior de otro.

⁹² Paul Zumthor, *La medida del mundo*, p. 35.

más comentar que se alude a un cronotopo por medio del cual la vida se valora objetivamente dentro tales categorías.

La ventana es otro detalle del entorno fictivo de la residencia de Lina:

Por todas las ventanas se veía lo mismo, se veía la llanura monótona y pareja, interminable, y unos borrosos montes lejanísimos, casi fuera del mundo. Hacia estos quietos montes caminaban los días. Teniendo al sol por núcleo, rodeándolo, siguiéndolo, subían por el Oriente. Al caer la tarde el cielo perdía un poco su intensa candidez; a veces se teñía ligeramente de amarillo y, al fin, caía la noche (p. 352).

La abertura en la pared redondea la idea de los días, es un signo para medir su sucesión. Además –reitero las nociones expuestas en el apartado anterior–, cumple con su funcionalidad básica de mecanismo interseccionador y mediador de un interior y un exterior. De acuerdo con lo dicho, en el pasaje citado, este elemento señala cómo el espacio de fuera es tan rutinario como el interior. Se está frente a un recurso para mirar, para insinuar un punto de vista en torno a la subsistencia en el campo, especialmente en la hacienda de Los Sauces, en donde la jornada es monótona. Más bien, allí la vida resulta estática, inactiva, lugar en el que nada singular acontece, pero donde sí se percibe el paso del tiempo. Por sobre todo, la ventana, pese a sus mínimas referencias en la novela, marca cambios significativos con respecto a los cuentos. En los textos breves su función básica consiste en un recurso para abstraerse del mundo inmediato y crear otros espacios, aquí subvierte dichas facultades para afirmarse como un elemento abierto hacia el tiempo, el tedio y la nostalgia.

Poco después de indicar la descripción del amueblado de la casa, el narrador heterodiegético apunta la soledad padecida por Lina tras la muerte de su madre:

Y al mirarse se sentía a sí misma, no recogía su copia como el espejo la hacía y se la daba, sino la proyección del opaco símbolo expansivo bajo el cual se constelaba lo que vivía en su alma, y éste era como una nebulosa de núcleo imprecisable, una semicondensación de colores de fatiga, necesitados, muy necesitados ya que no de una poca de más lumbre, de un poco de descanso.

A veces, durante las noches, precisamente durante la noches que tuvo por largas, reproducía y volvía a tomar el cáliz de aquella sucesora de la tarde en que, siendo ella todavía muy niña, pusieron dentro de una caja, *lo mismo que si se tratara de un objeto*, el cuerpo que en verdad ya no era otra cosa, los residuos mortales de su madre (pp. 353-354, cursivas mías).

El cielo del pasaje antes visto guarda correspondencia con el mundo interior y el estado anímico, el alma, de Lina que se expone en la cita de arriba. El firmamento es considerado como un gran espejo para reflejar y transmitir los sentimientos, la melancolía de la joven, así como vehículo para expresar la ausencia y el sentido de la pérdida, de la muerte puesta de manifiesto con el color amarillo. Apunta Zubiaurre, “la naturaleza es reflejo, punto de referencia y de comparación para los sentimientos del hombre”.⁹³ En este caso, espacio y personaje dialogan, se fusionan. Y el alma-espejo, como el *locus* por excelencia para sintetizar a la protagonista, la explica cual ser desdibujado, carente de cuerpo y comprendido como atmósfera, un espacio íntimo, intangible. El alma se enturbia en las adversidades y se manifiesta como nebulosa. Todo: actante y la noción de muerte, en suma, el ser humano en sus diferentes estados se concretiza en el entorno.

El fragmento transcrito ofrece los clasemas: „alma“ y „nebulosa“, éstos procuran el contexto isotópico del espacio volátil, el cual se complementa con la caracterización de Lina, la voz narrativa menciona tal proceso:

Tenía una cabellera rala, suave, fina, lacia, de color castaño, que a la luz producía apagados reflejos y vagos semitonos mortecinos. Todos los días se la arreglaba sencilla y cuidadosamente; echaba sus cabellos para atrás y los cogía en una trenza, o bien los tomaba en dos partes, hacía una raya con el peine a la mitad del cráneo; luego la componía en dos trenzas que ataba con dos cintas de color azul añil con puntos blancos y, finalmente, sobre la sien izquierda se prendía una rosa roja, casi siempre de trapo.

Sus cejas eran de color castaño, un punto menos clara que sus tenues cabellos, y arqueadas, delgadísimas, trazadas como por un artista que la quisiera mucho y hubiera puesto todo su corazón en su trabajo. Eran especialmente altas,

⁹³ María Teresa Zubiaurre, “El panorama: perspectiva espacial e ideología”, en *El espacio en la novela realista*, p. 137-138.

distantes de los ojos, y puestas, de ordinario, en esa posición en que se ponen a la mitad de un suspiro.

En sus ojos balaba el mirar de los corderos. Y la boca era como el centro, como la razón de ser de aquella cara.

Su cuerpo no existía.

Viéndola caminar se sentía uno al borde de lanzar ese grito que se lanza al *advertir de pronto que un objeto de vidrio va a caerse* (pp. 352-353, las cursivas son mías).

En la cita, la descripción de la protagonista está organizada por una sinécdoque, o sea, con base en una parte, en el campo semántico de „cabeza“, se conoce y proyecta en su totalidad el cuerpo.⁹⁴ Sobre la joven se aporta un bello retrato cuya funcionalidad es útil para puntualizar en los atributos faciales. No obstante, llama la atención la economía del lenguaje para señalar el corpus; por medio de dos clasemas „no existía“ y „objeto de vidrio“, se termina (gracias a la propiedad iterativa de tales elementos lingüísticos) por trazar la imagen de Lina, es decir la isotopía /volátil y frágil/. Se afirma como espacio íntimo que dadas sus condiciones inaprensibles, se insinúa como la mujer inaccesible para Catito, el encuentro corporal deseado por el adolescente es imposible. El “cuerpo” de Lina es sólo una fantasía, una ensoñación, es inasequible. Igualmente, la facultad impalpable de la figura femenina hace énfasis en el acto de remembranza; dado que Catito escribe la historia de la novela, pone en mecanismo la memoria, por este camino se crean imágenes y materia del recuerdo, formas volátiles. De ahí el título del capítulo “Semblanza idealizada” dirigido a Lina y que aporta no un hecho concreto, sino una visión subjetiva con respecto a la chica.

Si ante el deceso de su madre y más tarde con el de su progenitor Lina vive sola durante algunos años en su rancho, más tarde a los 23 años, en los días de la contienda bélica se refugia en la casa de la abuela, espacio donde ella obtiene valores singulares. Como se ha señalado, la residencia se distingue por su sentido colectivo, bajo esta

⁹⁴ Cf. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p.474.

circunstancia sus habitantes no poseen una estancia propia, sin embargo, Lina logra apropiarse “momentáneamente” de una parte de dicho recinto, la sala. Cuando todas las mujeres y los varones se encuentran en los quehaceres domésticos, Catito emprende una búsqueda por la morada con el fin de hallar a la joven tía:

Después de varios trazos, asomos y rodeos; de pie, frente a un espejo portátil, colgado provisionalmente y quizá por ella misma en el saliente del pestillo o pasador de la ventana, la localicé en la sala, a través de la puerta casi totalmente entornada que daba al corredor [...] *Sólo la tía Lina se exceptuaba, sólo ella, en vez de cooperar, se divertía. Qué casualidad, además, que de todos los lugares de la casa, ella había ido a elegir el único en que se podía permanecer hurtado y con probabilidades de no ser advertido.*

[...]

o sea que la tía Lina penetró en la sala, no con simplicidad o por candidez, sino a hurto y proponiéndose impedir ser vista o importunada, añado el argumento de que *en dicha sala la iluminación era harto vaga y muy escasa e impropia*, y desde cualquier punto de vista, insuficiente para los requerimientos de una dama que va a hacer su tocado.

[...]

Yo anduve vigilándola durante quién sabe cuánto tiempo, y aunque desde fuera no la podía acechar a todo mi sabor, a causa de la idea consistente en que, desde el momento en que ella dejara de sentirse sola, se conduciría ya sin espontaneidad, y, asimismo, de no sé qué íntimo tabú, me resistía a entrar [...]

Ya he dicho que no sé cuánto tiempo transcurría entretanto. *Y así es la verdad, ya que teniendo yo embargada toda mi atención por mi acecho, el tiempo puedo darse el gusto de pasar sin ser visto ni oído [...]* *Y lo que hice fue entrar a hurto, y colocarme sin que ella me notara, junto a ella.*

Suponiendo que yo haya alcanzado al caminar la velocidad de dos brincos y medio por segundo, o pongamos que de dos, para usar números redondos y simplificar la cuenta, *a contar del momento en que violé la puerta, no habrían pasado completos tres segundos, cuando yo ya me hallaba allí sentado. [...]* (pp. 336-339, cursivas mías)

Aquí es singular que la sala, el espacio de menor intimidad de la residencia, para Lina se dispone como el lugar más acogedor, de mayor privacidad y seguridad. La presencia de la joven en tal sitio en donde, comúnmente, se colocan objetos decorativos se comprende como una bella pieza observada por Catito. Ya situada en ese interior y vista o vigilada por el adolescente, se marcan las facultades de cada sujeto fictivo; el protagonista masculino bajo su estatuto de sótano, de roedor, hace de la joven un objeto

codiciado y asimismo, él ocupa la posición de sujeto. Semántica y actancialmente los personajes se imbrican para conseguir la metáfora correspondiente a la figura femenina. Para este fin, las condiciones del espacio: „casi cerrada“, „permanecer hurtado“ y la de la chica como objeto contemplado y deseado por Catito, hacen posible que la sala alcance el estatuto de jaula que la aprisiona. Entonces, el campo semántico de /jaula-sala/ (su sema „encierro“) y los semas referentes al campo /Lina/ tales como „volátil“, „hurto“, „ser vista“, „importunada“, establecen ambos una intersección. Surge, de este modo, una práctica de índole metafórica denominada Lina-paloma.

Aunado a lo anterior, los desplazamientos de Catito en el espacio incentivan el proceso de conversión, los elementos lingüísticos: „entrar a hurto“, „colocarme sin que ella me notara“ y „violé la puerta“, a través de su facultad iterativa connotan y confirman la metáfora de ave con respecto a la figura femenina. Indudablemente el tercero metaforizado: /Lina-paloma/ puede ser considerado como la isotopía imbricada con la de Catito, ambas son isotopías espaciales, *loci* íntimos precisados uno del otro tanto semántica como actancialmente para el avance del discurso narrativo.

La última frase subrayada es de importancia capital pues sugiere que por medio del espacio se infringen los límites y se señala el inicio, el umbral de la sexualidad, el entorno como recurso para evaluar la conducta humana. Hernández no sólo presenta los menesteres de la adolescencia, sino que plantea cuestiones éticas al hacer hincapié en cómo el hombre rige su vida por normas y reglas.

Lina, en un nivel actancial (funciones realizadas en la diégesis, hablar o tener voz, vincularse con el resto de los personajes, etc.), en apariencia permanece estática, no obstante, tanto directa como indirectamente se mueve hacia los dos polos del sótano y del desván; indirecta porque los deseos de Catito la dirigen, directa por optar encerrarse

y ocultarse en la oscuridad (lo anterior no sería posible si no fuera gracias a las imbricaciones semánticas de la metáfora del sótano y de la paloma, los valores de la primera son causa necesaria de los de la segunda), sus acciones la colocan en la parte baja, cuya posición implica romper con las convenciones de la mujer. Esto quiere decir que Lina, tras ocultarse en la sala-sótano, deja de lado el entorno doméstico para privilegiar el arreglo del cuerpo por sobre el aseo de la casa, actividad en la que toda la familia participa. Desde este punto, la joven es un signo de ruptura sobre los estereotipos femeninos.

Del pasaje, además, se puede reflexionar en la mirada, peculiaridad sobresaliente y básica en Catito. No me refiero a un sentido óptico ordinario, por el contrario, su singularidad reside en emplearlo para estimular el erotismo. El principal punto para observar, es la figura de Lina. Ante tales menesteres el adolescente es una suerte de voyeur que descubre el mundo sexual a través de la vista. La labor de Catito no se concreta únicamente al espionaje de un cuerpo, su compromiso va más allá; si bien conocemos el espacio por el discurso focalizado en Catito, la sensación visual ocupa un lugar imprescindible para percibir el universo diegético. De este modo, es posible hablar de una facultad óptica absoluta, abarcadora, el ojo del muchacho funciona cual lente que describe todos los ángulos de la casa, a través de él se ve el jarrón roto y enmendado, el altito en donde se guardan las cosas viejas, la disposición de las camas y los objetos que permanecen por debajo de éstas, las tareas y conductas de cada miembro de la familia, etcétera, etcétera. En fin, no sólo se develan las inquietudes sexuales sino también se pone atención a todo un inventario de seres y cosas.

Fulán, torre creativa

Se ha estudiado cómo los personajes alcanzan las cualidades de los espacios en donde habitan. Hasta aquí, conviene notar, éstos presentan una doble metaforización, pues se realizan tanto en desván como en sótano, en la dialéctica del cielo y la tierra consiguen su existencia. Es clara la intención de Hernández por ofrecer a sus protagonistas a manera de seres completos, en otros términos con vicios y virtudes. Fulán, uno de los actantes principales, no es la excepción. Fulán no forma parte de la familia, es sólo un conocido –hijo del arrendador del mesón, esto es, el inmueble de la abuela de Catito–, quien por su carácter comedido se gana un lugar allí, justo en el altito. En las subsecuentes líneas, primero se pondrá énfasis en la metáfora del tejado (de torre), luego, en la del sótano con respecto a este personaje.

Para conocer el proceso de metaforización experimentado por Fulán como torre creativa, virtuosa, es necesario centrar la atención en los vínculos entre el joven y su *locus*. Así dispuesto, vayamos un poco más allá de la sección intermedia del capítulo segundo, momento en que, un día, Catito busca en la casa a su opuesto, con certeza lo localiza en la azotea donde realiza ciertas labores y silba una canción peculiar de la revolución.

Ya sabía en dónde hallarlo, *allá en el cuarto de las cosas viejas, que por estar situado en la azotea y ser muy reducido, se llamaba el altito. Dicho y hecho, a su umbral, lo encontré. Se hallaba sin zapatos, se los había quitado a fin de remedarlos y recoser las descocidas suelas. Ya había arreglado uno, trabajaba en el otro, y mientras martilleaba, silbaba aquella canción tan de entonces, llamada La Valentina.*

[...]

A Fulán le quedaron perfectamente sus zapatos. Parecía que los hubiera compuesto un zapatero. Verdaderamente, Fulán sabía de todo. En rigor, era un sin oficio, un medio vago, trabajaba sólo en ocasiones; aquí enmendaba una descompostura de la instalación eléctrica, allá lo llamaban a que reajustara una mesa, más allá le encomendaban el arreglo de un despertador, en otra parte aderezaba una piñata, y no faltaba donde una señora le rogaba que llevase unos

paquetes al exprés. Carecía de taller y poseía muy insuficientemente herramienta. Sólo algunas limas viejas, una garlopa, varios martillos, ciertas pinzas, un cacho de resorte, un berbiquí y algunos cuchillos diferentes; pero él se acomodaba. También escribía versos, y tenía muy buena letra y sabía dibujar. Él propio hacía sus trajes, le quedaban muy raros; pero siempre era un mérito. Una vez se puso a tejer una corbata y no le quedó tan mal [...] (pp. 342-343, los subrayados son míos)

El personaje y su entorno establecen una comunión; el *locus* se resignifica con base en las acciones, concretamente, en el acto de remendar de su morador. Las actividades del actante obtienen un valor particular, precisamente, las labores diversas del muchacho propician su conversión en desván. Para conocer dicha transformación es pertinente acudir a los semas del /tejado/ (mencionados con antelación), los cuales son: „la calma“, „la soledad“ y „lugar de luz“. Los mismos que guardan semejanza con el campo semántico /Fulán/ con sus semas „habilidades de carácter manual“ y aquellos de índole intelectual: „escribir versos, „saber dibujar“, ambos campos (/Fulán/ y /desván/) crean un valor de lo positivo; las destrezas de Fulán son factibles por las condiciones plácidas del tejado, con la calma y la soledad la creatividad procede. Por esta razón se da pie a un tercer elemento metaforizado en torre virtuosa, creativa.

La mano reparadora tiene la tarea de revalorar los objetos gastados, dice el narrador: “le quedaron perfectamente sus zapatos”. Estas acciones se traducen en una máquina reparadora, se explican en la metáfora de la torre creativa cuya altura se incrementa en la medida que se ejercita el compromiso manual; con base en los múltiples oficios el joven se perfila virtuoso, es magno cual torre. Asimismo, los oficios terminan por ser el conjunto de clasemas de la isotopía de tipo manual. A esta última se suma una segunda de lo artístico, constituida por „dibujar“, „escribir“ y una “buena letra”, se redondea la idea de las actividades realizadas por la mano. Cada isotopía señala un ámbito diferente: por un lado, el hombre de oficio, por otra parte, el artista,

parecería que se insinúan diferencias entre los ámbitos antes señalados, no obstante, el sema „mano“ revoca toda discrepancia. El concepto del artista en general se comprende como el del artesano que moldea su material hasta confeccionar con maestría su pieza. Uno de los fines estriba en situar al lector en el centro del acto creativo. No obstante, la labor primordial del autor, no sólo está dirigida a las habilidades del intelecto, también se pretende otorgar un lugar justo a las labores de orden manual, la imagen de la torre (signo de grandeza) y el verbo enmendar (revalorar) lo confirman.

Fulán, sótano del amor

“Crisis y cristalización”, título del apartado cuarto dirigido a Fulán, en primera instancia, el capítulo se distingue por una clara preocupación concerniente a la noción de espacio, dicho con otras palabras, a su cristalización, *strictu sensu*, su edificación. Específicamente se aprecia la idea de que la existencia obtiene su relevancia dentro del contexto espacial y temporal, el protagonista afirma: “pero Fulán aún no comprende, y todo él es pregunta: „¿En dónde estoy? ¿En dónde estaba ayer? ¿Dónde estaré mañana? ¿Qué soy yo? ¿Y esto, todo esto también, qué es todo esto? [...]” (p. 362). Indudablemente, cavilar es un acto indispensable para el personaje, quien además de poseer aptitudes manuales, pone en marcha un mecanismo más elaborado: la

inteligencia. Esta última, empero, se frustra ante los asuntos amorosos, los cuales adquieren importancia.

Ahora bien, como se sabe, el amor es un proceso que sólo se puede intentar describir una vez experimentado. En *La paloma*, una de las prioridades es explicar las complejidades sobre dicho tema, para este cometido se recurre al espacio. Es interesante cómo se echa mano de dos asuntos universales para configurar una de las necesidades del hombre. Con este propósito, en el interior de la novela, se realiza una arquitectura complicada en donde las piezas o recursos indispensables son los desplazamientos en descenso para indicar el trayecto del protagonista. Asimismo, no es casual que la mirada sirva de medio para aprehender el *locus* y establecer el enlace con el objeto deseado, de este modo se confirman las aseveraciones de Moravia: “Amar, además de muchas cosas, significa deleitarse en mirar y observar a la persona amada”.⁹⁵ El sentido visual, el movimiento, los desplazamientos junto con la isotopía maniobran para la proyección espacial de la metáfora del amor-sótano.

Al mismo tiempo, en este proceso de construcción espacial se establecen cuatro estadios (etapas) por parte del personaje; las particularidades del espacio favorecen la elaboración de círculos, de éstos no hay salida, sólo es posible el descenso. Al respecto, las aseveraciones de Bal son oportunas, pues como arguye el teórico todo espacio sugerido por formas circulares es considerado como encierro, como laberinto.⁹⁶ En seguida, me detendré en cómo Fulán explora esta estructura.

Así dispuesto –porque las características del espacio lo permiten–, propongo iniciar la configuración del espacio del amor sótano con base en el primer estadio denominado “la cimentación”. Durante un día, en el atardecer, Fulán pretende dejar

⁹⁵ Alberto Moravia, *El amor conyugal*, p. 9.

⁹⁶ Cf, Mieke Bal, “Del lugar al espacio”, en *Teoría de la narrativa*, p. 104.

atrás su vida pasiva, solitaria, para emprender fuera de su morada y poblado un largo trayecto hacia un ámbito semiurbano. Colinas y paisajes ambientan su caminata, igualmente, una expectación no usual, ante todo, la búsqueda de algo (el amor) guían y motivan su camino. Los objetos y los lugares cumplen una función imprescindible para dar comienzo a la configuración de dicha indagación. Así como salir de su espacio privado y cerrado para ingresar a uno de carácter abierto significa elaborar otro, las calles y demás lugares son útiles para este fin. Fulán con paso firme mira su entorno:

Se le iban presentando preponderantemente *por medio de figuras*. Sólo de tiempo en tiempo irrumpían, *mezclándose entre las figuras*, vagas palabras, bosquejos de ideación, *sombras de pensamientos*.

Vio surgir los rincones de una casa; en uno había un escritorio al que faltaban dos cajones; en otro estaba una maceta con zacates y helechos silvestres, de los cuales ninguno bastaba a justificar el desperdicio de una maceta; en otro había una jaula, no colgada, puesta como ocasionalmente sobre un bote de lata, y en el otro, no pensó, no se fijó en lo que en él hubiera. Los cuatro rincones existían sin interdependencia y no podía saberse si pertenecían unitariamente a un solo cuarto o si pertenecían a dos o más cuartos o patios diferentes. El resto de la casa cuyos eran acaso los rincones, no surgió. Quién sabe si hasta se diera el caso de que aquellos rincones pertenecieran a distintas casas y no formaran un complejo en sí, sino que fueran elementos más o menos independientes entre ellos, convertidos en una unidad sólo plástica y únicamente merced a la atención. Y no era difícil que ésta fuese la verdad, pues junto con ellos se presentaba también un anuncio de viajes en avión, que sí era memorización de algo auténtico, de cosa que estaba recordando ciertamente y que si se lo propusiera, podría llegar, incluso, a localizar el sitio, la ocasión y demás circunstancias entre las cuales lo vio.

Surgió también un monte que no era todo de orégano, ni todo de otras hierbas, pues tenía toda clase de plantas de las del campo, y además algunas de orégano, y hasta arbustos pequeños, y árboles altísimos, espantosamente grandes [...]

Surgieron asimismo unos suburbios. Con movimiento opuesto al de sus pasos corporales, que del poblado lo iban conduciendo hacia lo despoblado, se veía acá en su mente ir dejando atrás lo despoblado e ir empezando a entrar en una población.

Allí la tarde estaba ya en ese punto en que después de haberse hundido el sol detrás de la línea del horizonte, empieza a percibirse la mengua luz [...]

Abajo había, pues, una luz envolvente, pareja y de extrema suavidad [...]

Iba entrando Fulán por entre las primeras casas. [...] (pp. 367-368, las cursivas son mías)

La cita, a simple vista, aporta por medio del nombre „casa“ una descripción sencilla, tal nomenclatura declinada por sus partes, más bien rincones, hacen un inventario del lugar para proyectar el *locus*. Empero, el pasaje se complejiza tras el empleo de la isotopía. Justo con la iteratividad de los clasemas: „rincones de una casa“, „figuras“, „suburbios“, etc., se asegura el contexto isotópico espacial. El hecho sobresaliente no consiste en la representación del entorno en la diégesis o en dar credibilidad a la ilusión de realidad (función del marco espacial), sino en los valores semánticos generados por el espacio. Arguye Roberto Bravo: “el silencio, al igual que el espacio, sólo tiene *sentido* si está rodeado de significaciones”.⁹⁷ En lo concerniente al fragmento, el primer rasgo notorio es la referencia de la figura del círculo, cada ángulo de la residencia indica dicha circunferencia (se deja de lado toda posibilidad de apertura). No es casual recurrir a un cuarteto de rincones, los cuales insinúan el modelo de los puntos cardinales. Los rincones equiparados con los puntos cardinales aluden a la totalidad del *locus* y, también, resultan los cimientos y pilares que cierran y hacen de la residencia una fortaleza en donde el protagonista ingresa a una condición hermética.

La casa funge como círculo, de superficie sólida y los „árboles altísimos, espantosamente grandes“ por sus semas contextuales referidos a las dimensiones (alto) hacen hincapié en el carácter de clausura, pues imposibilitan la salida y se emplean de magnas cercas para reforzar la circunferencia del espacio.

Si bien el pasaje muestra una descripción, vale mencionar que cada entorno indica el descenso, por ejemplo el nombre „suburbios“, en sentido opuesto a los pasos de Fulán, señala la dirección: hacia abajo. Asimismo, el descenso del joven junto con los sitios, atmósferas y partes de la naturaleza funcionan como medios de seducción para

⁹⁷ Roberto Bravo de la Varga, *El espacio en la literatura austriaca moderna*, p. 3.

seguir ese camino; los árboles pese a ser “horrendamente altos” no intimidan al personaje y la „luz envolvente“ lo guían. Se trata de acciones o desplazamientos profundos. El paisaje no funciona como telón de fondo, sino que trasciende esta propiedad para ser un medio de introspección. Hasta este momento, el monte y los suburbios son *loci* externos y abiertos, pero a un mismo tiempo son obstruidos por los cuatro ángulos, estos últimos se ofrecen como grandes cercas.

Es singular la recurrencia de los semas „surgió“ y „anuncio de viajes en avión“. En cuanto al primero acompañado de las nomenclaturas monte y suburbios, en conjunto explican el proceso fundacional del espacio del amor puesto que son útiles como cimientos (de ahí, también, los sólidos muros), por donde Fulán inicia su entrada al trayecto amoroso y entorno del que hará su claustro, como se abundará más adelante. El segundo anticipa las condiciones del *locus* amoroso; los semas „viajes“ y „avión“ revelan la configuración de un espacio seudofictivo, o sea, hacer un viaje hacia un ambiente volátil, se insinúa un trayecto hacia un espacio íntimo, visto así, el amor se perfila intangible, una gran nube.

Si el estadio anterior se distingue por su peculiaridad impalpable, en contraste, en el segundo, de nombre “la contemplación”, se materializa el sentimiento amoroso por medio del espacio. Para este fin, el protagonista continúa su caminata:

Fulán seguía avanzando. Aquí ya había banquetas, las casas iban mejorando. Al llegar a una esquina Fulán volvió los ojos a su izquierda. Qué calle más bonita. Ancha, no mucho; empedrada con piedras parejitas y ornadas con árboles simétricamente colocados. Árboles pequeños, frescos, de follaje inmóvil, no todos iguales, y en su mayoría eran laureles.

[...]

Fulán deseo entrar en esta calle. La tomó, y al llegar al dorso en donde terminaba el ascenso, la miró panorámicamente desde allí hasta su fondo. Moría en una plaza, en un jardín [...]

Por el jardín erró con modos de novato; y con espíritu de niño, de payo, de fuereño, y de curioso, por allí anduvo enterándose, sin finalidad teórica ni propósito práctico, de todo cuanto iba poniéndose enfrente de sus ojos.

Era un jardín bastante pintoresco, singularmente hermoso; aunque no tanto, ni esperanzas que tanto como la calle por donde acababa de bajar.

En proporción directa del tiempo transcurrido a partir de su entrada en el jardín o jardinzuelo, crecía el interés con que su alma se entregaba a los objetos. Incluso el deseo de posesión, primero, y luego el de propiedad privada, fueron por él sentidos. Esta fuentecilla, compuesta de una taza cilíndrica y de un simple tubo de hierro por donde brotaba el agua, aquel pradecillo cuyo pasto parecía no haber sido rasurado en varios meses, aquel otro rincón que se hacía al fin de una doble fila de asimétricos laureles, y la roja callecilla empedrada con guijas blanquecinas, como de marfil terroso, estrecha y levemente comba, para que el agua se escurriera a los lados y rodara en dos hilillos laterales inagotablemente; todo esto, y otras cosas con que no quiero recargar la paciencia del lector, las iba deseando para sí, para insertarlas en un jardín que fuese suyo (pp. 369-370, los subrayados son míos)

La linda calle expresa un cambio de escenario y, además, representa otro círculo; como se señaló antes la presencia de los árboles es relevante ya que cercan el espacio, en este caso, las dimensiones de la calle (estrecha: „ancha, no mucho“) marcan la clausura. El sema „calle“ no funciona de modo independiente, requiere de los semas „bajar“ y „mirar“, éstos aluden al proceso de enamoramiento; descender indica el acercamiento, el sentido visual prolonga el contacto, es el vínculo de enlace para facilitar el acto contemplativo entre Fulán y la calle, menciona el narrador homodiegético: “la miró panorámicamente desde allí hasta su fondo”. Sin duda, bajar y mirar son intenciones íntimas. De esta forma la calle se revela cual corpus contemplado y debe considerarse como el círculo-calle que se hace la prisión de Fulán, en otras palabras, en tanto el joven se desplaza, se interna en ella, paulatinamente, conoce (se enclaustra en la grandeza del lugar). Se deja seducir por aquello que se ofrece, se captura la mirada, en sentido más amplio, el pensamiento.

El fragmento presenta una serie de nombres: „Fulán“, „el jardín“, „la fuente“, „el pradecillo“ y „la roja callecilla“, los cuales adquieren valores capitales, o sea, la nomenclatura del personaje y la perteneciente a los espacios establecen entre sí una

relación de sujeto-objeto. De este sistema de relaciones, los sitios dejan de lado su calidad de entidad espacial para adoptar el estatuto de objetos-*loci*; los cuales están descritos con una falsa modestia: „fuentecilla“, „pradecillo“, „callecilla“, la forma adverbial actúa de manera irónica, como se argumentó líneas atrás, subvierten su significado, así pasan de poca relevancia a valores de mayor complejidad; „fuentecilla“ con su simple tubo de hierro se traduce como el signo por excelencia de la idea de vida, *strictu sensu*, del amor que se inicia o brota, caso semejante sucede con el „pasto“ que „parecía no haber sido rasurado“ y „la doble fila de asimétricos laureles“, los anteriores elementos propician la isotopía de lo próspero, de la abundancia.

Así, la aprehensión de los bienes de la naturaleza, motivos del enamoramiento, se torna un estado virtuoso pues el objeto más nimio y ordinario revela grandeza. El color de la „roja callecilla“ enfatiza el carácter de intensidad, cantidad, esplendor y posesión. Por tanto, la intención de detentar los bienes naturales, encierra al personaje en su propio deseo. Los entornos-objetos ejercen gran fuerza, Fulán ante la magnificencia de aquello que sus ojos miran, queda cautivado.

Poco después de que Fulán contempla los enseres del jardín, se detiene, sin éxito, un momento en la búsqueda de una palabra, el cansancio mental le obliga a tomar unos minutos de sosiego en las bancas del jardín, hasta hallar en alguna la posición más cómoda. La acción de sentarse en una banca y en seguida en otra sin encontrar el reposo idóneo, me refiero a los desplazamientos sin un fin claro, anticipan un estado de confusión y el acceso al tercer estadio nombrado “el corazón”, imagen por excelencia del sentimiento amoroso, escribe el narrador:

Por tanto, se echó a andar y a medida que iba revisando, constataba que una tras otra [las bancas] todas estaban solas, todas, hasta la última [...] Y entendió que no había bajado a ciudad alguna, *sino que había andado recorriendo su propio corazón*. Y como suele sucederme a mí, que cuando me

duermo y sueño, a veces, dentro del sueño comprendo que estoy soñando, y desde entonces se apodera de mí el espanto y *deseo alejarme del abismo del sueño* y recobrar el mundo de mi vida real, *Fulán quiso retirarse de su propio corazón; pero como a mí el abismo de mi sueño, a Fulán no lo quería soltar el de su corazón. Todavía lo trajo por más calles y callejones desiertos, por más casas vacías, por más tiendas sin dueño por más ángulos y parajes de abandono.* Y cuando, por fin, merced a un prolongado y *penosísimo esfuerzo* logró volver en sí, se vio en la ladera de *una loma muy baja y de muy suave pendiente.* Muy tendidos y abiertos sus ojos se volvieron hacia todas partes, y recogieron una íntegra rotunda sensación de soledad. A unos *cientos de pasos debajo de sus pies* moría *la suave pendiente de la loma. Seguía una llanura desigual; árboles separados, que no se acompañaban, surgían en muy contados y diversos puntos, y la superficie huía, huía hacia lo lejos hasta ahogarse, en la borrosidad formada juntamente por la penumbra* insuficiente de la hora y *por la lejanía* (pp. 373-374, cursivas mías).

Los clasemas espaciales como: „calles y callejones desiertos“, „casas vacías“ y „tiendas sin dueño“, su frecuencia y su poca particularización aportan una isotopía de tipo hermético; los lugares se reiteran una y otra vez de modo que todos resultan idénticos, por ende, se proyecta una estructura laberíntica. En otros términos, el corazón se describe bajo tal estructura (las calles, callejones y casas son una parte del espacio principal: el músculo cardíaco). Los descensos hacia la loma impiden, aún más, toda posibilidad de salida, expresa el narrador: “la superficie huía”. Además, los espacios recorridos si bien trazan una ruta, correlativamente, impiden todo tipo de regreso. Se puede afirmar entonces que Fulán, como sucede con Catito, se transforma en un ser subterráneo, un rector del amor, pues con bajar o “cavar”, su función diegética principal, construye su espacio del amor, el camino hacia el objeto amado.

Los clasemas „borrosidad“ y „penumbra“ aluden a la forma y consistencia del *locus* del corazón; dicho entorno íntimo cual nube (de atmósfera opaca) describe el pensamiento confuso (por el amor) del personaje. El corazón dadas sus condiciones toma la geometría de un círculo en donde se recluye Fulán.

Como se puede notar, el joven experimenta diferentes estadios espaciales complejizados por su condición hermética. Sin duda, el corazón es el refugio íntimo por excelencia. Pero además, éste requiere una forma definida, para tal construcción es necesario el cuarto y último estadio intitulado “la cristalización”. Los desplazamientos de Fulán lo conducen hacia el lugar idóneo donde se llevará a cabo la elaboración de la forma del músculo cardíaco; el muchacho continúa su trayecto hacia una meseta, intenta buscar un rumbo para salir del espacio de su corazón o de su destierro, sin embargo, camina en dirección a una segunda meseta, escucha ladridos, luego se dirige a un río y fija la mirada en una silueta femenina:

De hecho *la silueta era borrosa y parda*, de entonación un poco menos *honda que la de la arena, doblemente sombría* por hallarse en cavidad y por estar mojada; pero en *contraste con el agua que le servía de fondo, se percibía oscura*. No obstante, a Fulán, que mantenía sus ojos abiertos hasta la violencia, las pupilas obturadas casi hasta el total desplazamiento del iris y todo el rigor de su alma contraído sobre sus retinas, lo mismo que hubiera acontecido a un tecolote o a cualquier otro animal nictálope de estos a los que la abertura de sus pupilas, por ser muy amplias, les permite ver aquello que para el hombre ya es sombra, *le pareció de una materia iluminada, azulosa, láctea* y de una *consistencia astral y etérea como la de las nebulosas*. Y así, sobrepujando el argumento de que ya era un punto menos que la noche, y de que ya casi no se veía, Fulán sí vio, no sólo cuando se veía y era, sino un poquito más, y menos, y, además, también algo trocado.

Detrás de la figura, el agua recién herida se estremecía en espejos, y su *agitación se hacía con un temblor muy semejante y acordado con otro que se inició en quién sabe qué parte del alma, o las entrañas de Fulán*. Parecía como si el cántaro hubiera sido hundido en él, que *el agua en que habían venido a hundir el cántaro, lo fuera él*; sino que mientras el *ondulante y múltiple centellar del agua* era sólo de *naturaleza óptica* o visible, *el cerebral*, cordial dérmico o lo que fuese, de *dentro de Fulán*, era de una modalidad imprecisable, tal vez sonoro, tal vez vegetativo, tal vez táctil
[...]

De manera que cierta, apercebida y con madura fianza lo esperaba, y cuando lo miró en el agua sin constancia, destrozado, hecho partes, cambiante sin fijeza, se sonrió comprensiva, complacida, sosegada, familiar, compañera
[...] (p. 377-379, cursivas mías).

Antes de tratarse de un escenario en donde los actantes realizan acciones o que sólo funge como telón de fondo, el *locus*, semánticamente, indica los sentimientos de

los protagonistas. Es notorio el sistema de correspondencias entre los personajes y el espacio; por su parte, los clasemas de la silueta de la mujer, tales como „borrosa y parda“, „doblemente sombría“ junto con el agua de fondo establecen la isotopía de la /nebulosa/ traducida en confusión. Se echa mano del modelo pictórico del claroscuro para exponer cómo funciona el acto del enamoramiento, dicho acto se comprende bajo signos de luz y sombra. Además, con el clasema „el agua recién herida se estremecía en espejos“, se hace referencia a la isotopía del /espejo/, este último revela las sensaciones de Fulán, cuyos sentimientos son de fuerza intensa, dinámica como el „ondulante y múltiple centellar del agua“. La finalidad es insinuar el proceso del enamoramiento. Ambos actantes son ideas del amor que se completan a través de sus contrastes; el color y los elementos de la naturaleza, como se ha visto, sirven de símbolos para explicar el sentimiento amoroso, ella es lúgubre como la nebulosa, en cambio, él es claridad como el líquido vital. El sentimiento, asimismo, se materializa en los „espejos“ de superficie de agua. La mención del líquido vital alcanza un valor indispensable, es la vía para simbolizar, materializar, consolidar y espacializar el amor.

Importa prestar cuidado al recurso lingüístico „nebulosa“, en vista de que insta a los actantes en otro nivel de realidad y espacio; los amantes se perciben en unaseudodiégesis (universo fictivo secundario) de consistencia volátil. De esta forma el idilio encuentra su representación en la imagen de la nebulosa, la cual crea una turbulencia que alude a la atmósfera caótica del idilio. Será justo el estado del enamoramiento una manera de encierro.

Los anteriores estadios constituyen paulatinamente el proceso metafórico, y los desplazamientos en descenso coadyuvan a construir este peculiar espacio amoroso que funciona de claustro del alma. Con mayor precisión, se puede hablar de un sótano

lúgubre por el estado ciego y confuso experimentado por el hombre bajo esos efectos. Fulán permanece ahí dentro de su lugar subterráneo, la prueba fehaciente es la consolidación del amor por medio del matrimonio, acción con la que concluye la novela.

Por último, si bien los tres personajes a través de la isotopía se implican constantemente, sin embargo, no pueden permanecer en un mismo espacio. La novela en diferentes pasajes ilustra lo anterior, el caso más notorio es la escena del lápiz; Fulán y Catito se encuentran en la recámara colectiva, el primero pregunta al segundo si ha visto tal instrumento elaborado con grafito. De inmediato, Fulán recuerda haber prestado el lápiz a Lina, quien entra a la alcoba en ese momento, él la interroga, ella sale apresuradamente de dicho lugar para evadir la pregunta. Esta escena es el caso único en el que los protagonistas permanecen (sólo temporalmente, unos segundos) cercanos. Pero, en el resto de la historia los espacios no se cruzan y las acciones se realizan, únicamente, en pareja: ya sea Fulán-Lina, ya sea Catito-Lina, ya sea Catito-Fulán. Resta subrayar que los jóvenes comparten un contexto espacial, empero, sus vértices por su condición de triángulo amoroso jamás se unen.

Conclusiones

El espacio es un asunto complejo, universal, marco de la realidad, estudiado por la ciencia y, además, abordado más allá de las fronteras de todo método riguroso, esto es, la literatura. La anterior resulta una forma singular de crear y transformar las múltiples posibilidades del entorno fictivo. Porque no se puede pasar por alto que hablar de espacio diegético es hacer referencia a un sitio en el que es factible seguir las normas establecidas por el referente extratextual, o bien subvertirlas y, así, fundar sus propias leyes, según las ideas e intenciones de cada autor. Justo en la obra literaria tiene cabida una elaboración peculiar del *locus*. Con certeza, la evaluación y el acercamiento de la categoría de espacio tomando como base un conjunto de obras de un país, de un continente, haría posible vislumbrar cómo se ha visto y cómo se ha comprendido dicho tema en el ámbito de la literatura.

Una de las tareas de este trabajo consistió en describir la relevancia del espacio en la segunda novela de Efrén Hernández, *La paloma el sótano y la torre*. El objetivo fundamental residió, en primera instancia, en aproximarme a la idea del espacio para luego conocer qué planteó el autor, cuáles fueron sus preocupaciones a nivel de la composición estética de la novela. Asimismo, esta argumentación particular permitió una reflexión mayúscula en la que se hizo énfasis en la proyección y las implicaciones que el espacio ha manifestado en las letras de una nación y de un período determinado. Con el fin de explicar sus modos de existencia y sus expresiones artísticas.

En *La paloma, el sótano y la torre* la noción de espacio narrativo, especialmente el *locus* íntimo, es una dimensión no sólida, no material, pero estable donde los personajes pueden realizarse, concretarse como entes volátiles. Coordinada estable y no tangible, es decir, un tipo de espacio que por su naturaleza se presenta contradictorio

porque a través de la inconsistencia (su peculiaridad impalpable) se halla una forma de materialización de los deseos y pensamientos. Lo señalado pone de manifiesto la elaboración de una arquitectura compleja y una representación peculiar para abordar dicha cuestión.

Se trata, asimismo, del espacio íntimo como una pieza, un medio de introspección para conocer las pasiones del ser humano. Catito, Lina y Fulán son espacios interiores que revelan, describen la situación del hombre y las preocupaciones de una época. Las figuras masculinas aluden a la concepción del amor, ellos son la línea para trazar las dos visiones del sentimiento amoroso profesado hacia Lina; Catito, por medio del cuerpo, espacio íntimo por excelencia en esta prosa, es la muestra más libre y natural de la iniciación a la sexualidad, en suma, del deseo; Fulán, en cambio, es la parte virtuosa pues privilegia el amor por encima del placer. Lina es el ideal y la figura representativa de la mujer y, al mismo tiempo, es un signo de ruptura con las formas convencionales.

Sin duda, el tema amoroso inscribe a los protagonistas hernandeanos dentro de la tradición neoplatónica de cuerpo y alma. Personajes cegados por el amor, el placer, y también orientados por la inteligencia; si bien los actores conquistan la más íntima situación mundana, conjuntamente, se tornan racionales. Hernández apuesta por la creación de seres completos y terrenales que son la cara de una sola moneda: el hombre con un arriba y un abajo, proclives al bien y al mal. Así como deja en claro la dinámica, la dialéctica (que genera tensión) del discurso narrativo: del sótano a la torre. En este proceso, la relación e imbricación de opuestos y su síntesis es fundamental. Hernández aporta su particular manera de considerar la existencia como movimiento dialéctico; en tal mecanismo se revela una vuelta de tuerca, puesto que los valores se invierten. Catito

(quien se sitúa abajo, en su sótano, por sus acciones) no es sólo oscuridad, placer y deseo, es a un mismo tiempo, intelecto. Considerarlo sólo como un placer es incurrir en el pensamiento obtuso de la sociedad mexicana de ese periodo, Fulán y Lina se apegan a las conductas establecidas. En fin, el espacio íntimo es la línea para trazar una imagen de mayor relieve, *La paloma* resulta la metáfora de la vida ordenada por el sistema arriba-abajo, en este sistema se ejercita la dialéctica de bueno y malo, en cuya relación los opuestos funcionan bajo un movimiento isotópico; en otras palabras los valores positivos incentivan los negativos, es decir, la vida se completa bajo la dinámica dicotómica. Los momentos climáticos de la novela, consisten en conocer los más íntimos sucesos y pasiones.

Sin lugar a dudas, la metáfora es el recurso viable para intentar aproximarme al entramado de la obra. Con base en ésta, en primera instancia, se designa a los personajes como figuras de transformación que fungen de indicadores para señalar cómo la microsociedad en el interior de la narración funciona por el mecanismo de la exclusión; en tanto que los cuerpos de Catito, Fulán y Lina experimentan formas disímiles permanecen fuera del resto de los personajes (la abuela, a los nietos, tíos, el padre, la madre, etcétera). En sentido más amplio, se muestran al margen de los modos convencionales, sus respectivos entornos sólo frecuentados y exclusivos para ellos indican la exclusión. Es claro cómo los tres jóvenes no logran comprenderse en la realidad inmediata (regida por las convenciones sociales) del discurso, de suerte que se precisa una vía alterna, la metáfora ofrece la elaboración del espacio íntimo como otra posibilidad de subsistencia y un medio para la composición novelesca hernandea.

Tras el estudio antes visto, otro de los hallazgos de este trabajo es discernir cómo el espacio se hace una piedra angular en la obra de Hernández, su prosa (breve y larga)

se encuentra permeada por referencias espaciales. Entonces, además de ser considerado por la crítica como un narrador divagatorio, conviene valorarlo como un escritor de ámbito espacial. El dato revelador estriba en que Hernández no hace del espacio sólo una categoría o coordenada de lo sintáctico, de un nivel semántico, etcétera, su labor consiste en emplear el espacio para cuestionar las formas novelescas de su época.

Esto quiere decir, con base en el espacio, que la diégesis designa, se toca un asunto de gran implicación, me refiero a la memoria. Las paredes gastadas de la casa, la sala deteriorada, los dormitorios colectivos y el comedor improvisado sirven de vestigios para echar a andar el acto de reminiscencia. Pues en estos lugares, el tiempo histórico (sólo algunos días de la revolución) y el personal así como las vivencias (el encuentro físico y amoroso con Lina) se conservan comprimidos y asegurados en la residencia. Los recuerdos, ahí dentro, permanecen unificados y alcanzan su realización a través de la escritura de la memoria por parte de Catito. Es revelador que por medio del espacio fictivo es posible articular otros espacios, a manera de cajas chinas, tal *locus* diegético marca la pauta para la proyección de un sistema espacial íntimo, el de la memoria. El acto interior de remembranza reconstruye la historia de Catito, Fulán y Lina. Para narrar la vida de cada uno de los anteriores, se dispone de un apartado, en cada capítulo la voz que enuncia enfoca los acontecimientos en un marco espacial diferente, los tres personajes tienen un escenario propio. La historia se desarrolla en diferentes entornos, de manera que se vislumbran rupturas espacio-temporales que modifican la dimensión lineal de la novela, así, el *locus* del recuerdo que organiza la historia genera cambios a nivel estructural. Con lo antepuesto no quiero decir que el espacio de la remembranza es desordenado, más bien, por los constantes retornos hacia el pasado es evidente que se precisa de otros contextos espaciales.

A simple vista el carácter formal de *La paloma* parece inscribirla en la prosa apegada a las formas tradicionales, empero, la fragmentariedad de los espacios invita al lector a reconstruir la historia. Con ello Hernández será uno de los primeros escritores, caso semejante sucede con José Revueltas, que propone una forma singular de narrar. En sus cuentos y más tarde en su prosa extensa se advierten cambios. Conviene valorar la novela como un gran compendio en el que los principios estéticos de Hernández, antes abordados de manera independiente en sus relatos breves, se encuentran condensados, ahí están presentes: la inteligencia, el amor, el espacio, el tiempo, la retrospectiva, la digresión, el humor, la muerte, la ironía y el absurdo. Un hallazgo capital es el privilegio que se concede al espacio por encima de otro recurso narrativo angular, hago referencia a la divagación (pieza indispensable en la enunciación de su cuentística). Así, la obra hernandea de acuerdo con sus propias necesidades se torna renovada. Un hecho que me lleva a pensar en el acto de renovar y de ruptura (señalado líneas atrás) como una las tareas fundamentales y distintivas del escritor, labores que cumplen, por sobre todo, con la intención de explorar y experimentar nuevas formas de creación. Paralelamente, las anteriores aseveraciones hacen propicio abundar en la participación de índole iconoclasta de Hernández. No obstante, tal asunto ha merecido suma atención por parte de la crítica.

Un hecho que sí interesa y surge a partir de esta aproximación, es el de intentar, primero, abrir el umbral hacia la problemática referente a la producción novelística del autor mexicano. Hago alusión a revalorar el trabajo novelístico injustamente olvidado por la crítica. Con mayor precisión, dicha obra ha permanecido opacada por la excelencia de sus cuentos. Luego, la apuesta por abordar el espacio en esta obra ha permitido notar que el quehacer novelístico es también digno de atención. Pues,

Hernández, a través de seis apartados, plantea por medio de la temática y a la noción formal una mirada singular, disímil respecto a aquello que se ofrece tanto en su prosa (la cuestión de la sexualidad señalada rápidamente en los cuentos, pero en su narrativa extensa se concreta) como en la producción de la época y que será decisivo en las publicaciones posteriores. Conviene destacar que su labor no sólo resulta importante por aportar textos novedosos o por construir signos estéticos de ruptura, sino por ser la muestra de una mirada ingeniosa, singular porque una de sus virtudes y peculiaridades estriba en partir de la sencillez para llegar a la complejidad. Asimismo, hace una invitación a descodificar la parte oculta en los hechos sencillos, ordinarios. Catito es la muestra de una gran lupa para mirar el mundo sin prejuicios, pero bajo principios éticos. Con lo antepuesto, Hernández se torna un escritor riguroso, en otro sentido, pide, exige lectores atentos, críticos, comprometidos con la inteligencia, con el espacio de lectura.

Completar es una palabra que conlleva un constante ejercicio en la prosa del autor y término que facilita, por último, afirmar que el espacio para Hernández es un medio para establecer los límites del hombre, para comunicar ideas, pero sobre todo, para explorar y explicar un *locus* altamente perfeccionado: el ser humano, cuyo proceso está articulado por la imbricación de un espacio respecto a otro (Catito→Lina; Fulán→Lina; Lina→Fulán; memoria→olvido), ora se recurre al deseo para completar una función fisiológica, ora se acude al amor, ora se asiste al recuerdo para combatir el olvido, ora las reminiscencias para crear la escritura y para reflexionar. En fin, es evidente el énfasis por llenar un cuerpo, un espacio, una práctica lograda por el vínculo con los otros.

Hacia el final de la novela se explica la función de completar un cuerpo, un espacio; Catito, tras tener conocimiento del matrimonio de Lina con Fulán, durante un

sueño (con una peña como escenario) confronta al futuro esposo, le advierte que uno de los dos no tiene cabida en el mundo. Por medio de una decisión orientada por el azar, pero justa, Fulán pretende lanzar una moneda al aire, sin embargo, el adolescente se adelanta y desde la cima de la peña tira al cónyuge de la joven. El narrador señala el paradero de Fulán: el vacío, a causa de la huella de esta acción negativa, Catito acongojado padece un estado de desconcierto, el propio muchacho manifiesta percibirse en la nada, pues desconoce a dónde irá a parar.

Nos encontramos con personajes masculinos expresados como un vacío, y la protagonista Lina es la materia dispuesta para llenar, cual líquido, el recipiente que la pretende, ya sea por voluntad o por obligación. Ante todo, la caída de Fulán lo deja fuera del espacio onírico creado por Catito y excluye toda noción del amor basada en el matrimonio, por consiguiente la idea del sentimiento amoroso de Catito alcanza el primer plano; si seguimos o prestamos atención al título “Semifinal” del último apartado de *La paloma*, según la acepción de este término se refiere a la obtención del triunfo “por la eliminación del contrario y no por puntos”, en el interior de la novela, así procede Catito quien elimina a su oponente, es una pugna entre sótano y desván.⁹⁸ Desde esta perspectiva, para el adolescente el amor es equivalente a un juego, una competencia en la que son válidos todos los recursos, incluso, atentar contra la vida del otro. El amor es aniquilamiento en el sentido de que el deseo de posesión envilece al hombre, por tanto, lo coloca en su condición de ente vacío, más bien espacio íntimo vacío.

La anterior aseveración reduce el espacio íntimo a un sitio estático. Es decir, en tanto que dicho espacio es visto como vacío, se niega su naturaleza dialéctica puesto

⁹⁸ *semifinal*, en *Diccionario de la lengua española*, 22ª ed. Madrid, Espasa-Calpe, 2001.

que no tiene cabida la contraparte, no se lleva a cabo el funcionamiento de oposición. Sin embargo, tal *locus*, de dimensiones maleables, activa su dinamismo dicotómico gracias a la inteligencia. Las líneas de arriba lo constatan; Catito se vale de su ingenio para vencer a su antagonista (planea, cavila para eliminar a Fulán), así, consigue el triunfo, entonces experimenta gozo, alegría, pero más tarde sufre por sus acciones negativas. En fin, la práctica de opuestos se cumple. En un sentido más amplio, el entorno interior para Hernández implica contemplar al hombre a partir de sus ángulos fundamentales: un arriba y un abajo.

Bibliografía

I. BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

- Hernández, Efrén, *Obras. Poesía. Novela. Cuentos*, nota preliminar de Alí Chumacero. México, Fondo de Cultura Económica, 1965 (*Letras mexicanas*).
- _____, *La paloma, el sótano y la torre*. México, Secretaría de Educación Pública, 1949.
- _____, *La paloma, el sótano y la torre*. México, Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública, 1984 (*Lecturas Mexicanas*, 28).
- _____, *Bosquejos*, ed., pról., notas e índices de María de Lourdes Franco Bagnouls. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1995.
- _____, *Obras completas I. Poesía, cuento, novela*, ed. y pról. Alejandro Toledo. México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

I. BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

- Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnicas del cuento*, 3ª ed. Barcelona, Editorial Ariel, 1999.
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, tr. Ernestina de Champourcin. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Bajtín, Mijail, “The Forms of Time and the Chronotopos in the Novel: From the Greek Novel to Modern Fiction”, *PTL*, 3 (1978), pp. 493-528.
- _____, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”, en *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, tr. Helena S. Kriukova y Vicente Carraza. Madrid, Taurus, 1989 (*Teoría y Crítica Literaria*), pp. 237- 409.
- Bal, Mieke, “Del lugar al espacio” en *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, 3ª ed., tr. Javier Franco. Madrid, Cátedra, 1990, pp. 101- 107.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 9ª ed. México, Porrúa, 2006.
- Borneuf, Roland, “El espacio” en *La novela*, 3ª ed., tr. y notas Enric Sullà. Barcelona, Ariel, 1983, pp. 115-146.
- Bravo de la Varga, Roberto, *El espacio en la literatura austriaca moderna*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- Carballo, Emmanuel, *El cuento mexicano del siglo XX*. México, Empresas Editoriales, 1964, pp. 57- 58.

- Chumacero, Alí, “Imagen de Efrén Hernández”, en *Los momentos críticos*, selec., pról. y bibl. Miguel Ángel Flores. México, Fondo de Cultura Económica, 1996 (*Letras mexicanas*), pp. 267-269.
- Diccionario de la lengua española*, 22ª ed. Madrid, Espasa-Calpe, 2001.
- Escalante Gonzalbo, Fernando, *Ciudadanos imaginarios. Memorial de los afanes y desventuras de la virtud y apología del vicio triunfante de la República Mexicana en el primer siglo de su historia. Tratado de moral pública*. México, El Colegio de México, 2009.
- Franco, Jean, “Las tres estéticas de Agustín Yáñez”, en *Agustín Yáñez: una vida literaria*, Rafael Olea Franco (ed.). México, El Colegio de México, 2007 (*Literatura Mexicana*, IX), pp.15-27.
- Garciadiego, Javier y Sandra Kuntz Ficker, “La Revolución Mexicana”, en *Nueva historia general de México*. El Colegio de México, México, 2010, pp. 537-594.
- Genette, Gérard, “La littérature et l’espace”, en *Figures II*. Paris, Seuil, 1969, pp.43- 48.
- _____, *Nuevo discurso del relato*, tr. Marisa Rodríguez Tapia. Madrid, Cátedra, 1998 (*Crítica y estudios literarios*).
- _____, “Fronteras del relato”, en *Análisis estructural del relato*. México, Ediciones Coyoacán, 1996, pp. 199-213.
- Greimas, A. J., *Semántica estructural. Investigación metodológica*, tr. Alfredo de la Fuente. Madrid, Gredos, 1966.
- Gullón, Ricardo, *Espacio y novela*, ed. Antoni Bosch. Barcelona, Claraso, 1980.
- _____, *La novela lírica*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1984 (*Crítica y estudios literarios*).
- Lemus, Rafael, “Informe”, en *Dos escritores secretos. Ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario*, Alejandro Toledo (comp.). México, Tierra Adentro, 2006. pp. 38-69.
- López Parada, Esperanza, *Una mirada al sesgo (Literatura hispanoamericana desde los márgenes)*. Madrid, Iberoamericana, 1999.
- Lotman, Yuri M., “Composición de la obra artística verbal”, en *Estructura del texto artístico*, tr. Victoriano Imbert. Madrid, Ediciones Istmo, 1978, (*Fundamentos*, 58), pp. 261-342.
- Millán, Marco Antonio, *América. Revista Antológica*”, en *Las Revistas Literarias de México (Segunda serie)*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes. Departamento de Literatura, 1964, pp. 113-135.
- Monsiváis, Carlos, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*, Eugenia Huerta (ed.). México, El Colegio de México, 2010.
- Moravia, Alberto, *El amor conyugal*, tr. Mario Albano. Buenos Aires, Sudamericana, 1986.
- Pasquel, Leonardo, “Sobre un logro angular”, *América*, 1949, núm. 60, p. 124.
- Perus, Françoise, “La poética narrativa de Agustín Yáñez en *Al filo del Agua*”, en *Al filo del agua*, ed. crítica coordinada por Arturo Azuela. Conaculta-ALLCA XX (*Archivos*, 22), México, 1993, p.327-368.
- Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. (La representación del espacio en los textos narrativos)*. México, UNAM-Siglo XXI editores, 2001.
- Poot Herrera, Sara, “Margarita, Proserpina, el narrador y Torres Bodet: „archipiélago de soledades””, en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, Rafael Olea

- Franco y Anthony Stanton (eds.). México, El Colegio de México, 1994, pp. 367-376.
- Ramos, Leopoldo, “Plegadera”, *Revista de Revistas*, (14 ago1949), p. 46.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*, 2ª ed., tr. Agustín Neira. Madrid, Editorial Trotta-Ediciones Cristiandad, 2001.
- Sánchez Rolón, Elba “Los sobrevivientes: experiencias de poder en *Los días terrenales*”, en *José Revueltas: la lucha y la esperanza*, Rafael Olea Franco (ed.). México, El Colegio de México, 2010 (*Literatura Mexicana*, 10), pp. 171-191.
- Segre, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, tr. María Pardo de Santayana. Barcelona, Grijalbo, 1985.
- Toledo, Alejandro, *El hilo del minotauro. Cuentistas mexicanos inclasificables*, selec. y pról. Alejandro Toledo. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Wellek, René y Austin Warren, *Teoría literaria*, pról. Dámaso Alonso. Madrid, Gredos, 1974.
- Zubiaurre, María Teresa, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Zumthor, Paul, *La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media*, tr. Alicia Martorell. Madrid, Cátedra, 1994.