



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO EN TRES CUENTOS
DE EFRÉN HERNÁNDEZ

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA
Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:
NAYELI DE LA CRUZ DE LA ROSA

ASESORA:
DRA. MARÍA RAQUEL MOSQUEDA RIVERA



MÉXICO, D. F.

2010



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.

**A la memoria de mi abuelo, Mario de la
Rosa Zaldivar**

**A mis padres, Olga de la Rosa Jiménez y
Martín de la Cruz Serapio**

A Ettore

Agradecimientos

En primer lugar a Raquel Mosqueda Rivera, mi maestra, por su ayuda y paciencia, por sus comentarios que orientaron este trabajo hacia un mejor camino.

A todos aquellos que animaron en diferentes momentos la elaboración de este trabajo: Héctor Alcázar Castillo, Lorella Bortolamai, Mtro. Julián González, Adriana y Octavio de la Cruz de la Rosa, Filomena Marro, Alessia Aprigliano, Giuliana Fusi, Dulce María, Rubén Borden, Olga María Flores, Perla Pérez, Lourdes Jáuregui, Gerardo Aguilar, Ma. Eugenia y Elena de la Rosa, Joao, Eder y Eduardo Moreno, Carlos García, Lizeth de la Rosa, Santos Jiménez, María de la Rosa, Mariana Meléndez, Alejandra de la Cruz, Raquel Ayala, Claudia Pérez, Yuridia Sevilla y Carmen Espinosa. Para ellos mi reconocimiento.

Índice

Introducción	5
Capítulo I. Vanguardias y otros movimientos literarios de la primera mitad del siglo XX en México.....	8
Capítulo II. El espacio, delimitaciones teóricas.....	16
El espacio narrativo.....	17
La iconización: creadora del efecto de referencialidad espacial en el proceso de lectura.....	21
La descripción, generadora del espacio.....	22
El punto, la línea, la perspectiva al servicio de la construcción del espacio fictivo.....	27
La casa, cuerpo de imágenes e intimidad del espacio feliz.....	33
Capítulo III. El espacio en la narrativa de Efrén Hernández.....	41
“Unos cuantos tomates en una repisita”	42
La vecindad y el cuarto, espacios simbólicos y pictóricos de ficción.....	43
El agujero-ventana: espacio íntimo del amor	57
El agujero-ventana, una suerte de marco pictórico	64
Los tomates.....	68
“Santa Teresa”.....	72
“Un clavito en el aire”.....	92
El clavito: espacio de la inteligencia o ejercicio del acto creativo.....	98
El clavo: espacio unidimensional.....	103
Conclusiones	108
Bibliografía.....	116

Introducción

Referirse a Efrén Hernández significa hablar de “Tachas”, de la divagación, de la revista *América* (bajo su subdirección), de una figura pequeña, delgada y de un par de anteojos. Pero a esta lista de atributos que *grosso modo* definen el universo, el inventario del hombre de letras, debe de sumarse el espacio; empresa que más allá de cualquier aproximación resulta en verdad difícil por ser una pieza básica para la composición del relato. El espacio mantiene relaciones estrechas con otros componentes: el tiempo, los personajes, la trama, por citar sólo algunos. Indudablemente, el *locus* enfrenta a la actividad creadora a una intrincada labor.

A partir de la persistente recurrencia, por parte de la voz que enuncia, hacia el espacio, es necesario trazar un camino que permita vislumbrar la importancia que adquiere el entorno en la obra de Hernández. Se notará que el espacio permea y orienta el discurso narrativo. Más aún, dicho asunto se vuelve trascendente porque también, aporta un carácter connotativo a las narraciones. Así pues, esta investigación intenta elaborar un estudio teórico de la construcción espacial en tres cuentos del autor mexicano, tomando como base una serie de elementos que se presentan con frecuencia en ellos (la ventana, la recámara, etcétera).

El volumen *Obras. Poesía. Novela. Cuentos*, de 1965 con prólogo de Alí Chumacero y publicado por el Fondo de Cultura Económica, comprende trece narraciones, entre otras: “Un escritor muy bien agradecido”, “Incompañía”, “Sobre causas de títeres”. La más reciente reedición bajo el rubro *Obras Completas I* (2007), a cargo de Alejandro Toledo, incluye “Animalita”, relato que permaneció inédito en los archivos personales de Hernández. De las 14 piezas en prosa, he hecho una selección dirigida por el tema que me concierne. “Un clavito en el aire”, “Santa Teresa” y “Unos cuantos tomates en una repisita” ofrecen un manejo patente y singular, tanto del espacio diegético (referido al escenario donde se llevan a cabo los hechos) como del entorno íntimo (sitio inmaterial creado por la imaginación, la divagación y el sueño). En tales textos, tras la proyección del entorno, se podrán, en cierta medida, desarticular los mecanismos, engranes que configuran parte de esta prosa; tal como se verá en la tercera sección de esta argumentación. Cabe mencionar que “Tachas”, el más conocido y el

que se incluye en la mayoría de las antologías de cuento mexicano e hispanoamericano, también tiene un manejo de la coordenada espacial, pero no forma parte de esta investigación, ya que ha merecido numerosos estudios por parte de la crítica.

El trabajo se compone de tres capítulos. En el primero de ellos se hace un esbozo de los diversos movimientos en boga de la primera mitad del siglo XX: Colonialistas, Estridentistas, las tendencias de vanguardia y, por último, los Contemporáneos. La finalidad de este capítulo es contextualizar el entorno literario de Hernández como creador. Con base en las ideas de cada escuela, generación o corriente, se señalará la posible cercanía o peculiaridades que comparte el autor con algún grupo o movimiento de la época. Se verá, también, de qué manera estos aspectos repercuten en la configuración espacial.

El segundo apartado corresponde a un marco teórico en el que se consideran las características más generales del *locus*, tales como la distancia y el movimiento, entre otras. Es preciso tomar en cuenta dichas nociones, sobre todo porque en Hernández adquieren un nivel simbólico. También se abunda en los procesos que se llevan a cabo durante la lectura para generar una imagen del espacio; se hace hincapié en las herramientas ineludibles para introducir el espacio en el texto, esto es, la descripción. Se dedica especial atención a elementos singulares: el punto, la perspectiva, la línea, el marco, el plano básico, abordados por medio de un ámbito visual, con la intención de ver la íntima imbricación entre recursos plásticos y literarios, así como tradicionalistas y vanguardistas. Para dar fin a esta sección, se revisará el espacio antropológico desde el punto de vista de Gaston Bachelard.

El último capítulo está dedicado al análisis y funcionamiento del espacio en los tres cuentos de Hernández. Se destacarán espacios símbolo como la alcoba, la rendija, los espacios del amor, del sueño, etcétera, además de las características de cada tipo de lugar, su recurrencia en la obra del autor, a qué espacios geométricos e íntimos se acude con mayor interés y la permanencia de los protagonistas en éstos.

El orden de los textos obedece a su secuencia cronológica: en 1928 se publica, en *Fhanal*, “Unos cuantos tomates en una repisita”; en *El señor de palo* (1932) aparecen “Santa Teresa” y “Un clavito en el aire”.¹ Dicho orden tiene la finalidad de mostrar cómo el relato y el espacio pasan de una etapa tradicional a una vanguardista. Cada

¹ Cf. Efrén Hernández, “Bibliografía de Efrén Hernández”, en *Obras, poesía, novela, cuentos*, p. 417 (véase particularmente el material bibliográfico a cargo de Luis Mario Schneider).

narración presenta una serie de temas espaciales que ponderan variaciones significativas en sus usos. Así, se percibirá que el espacio sugiere una genuina e innovadora evolución. Habrá de tomarse en cuenta que el tema enfrenta constantes cambios de acuerdo con los cánones de estudio imperantes de la época; se notará cómo a través del entorno Hernández se sitúa entre la tradición y las nuevas formas de expresión de la primera mitad del siglo XX.

En ningún momento se intenta hacer de éste un estudio exhaustivo sobre el espacio, pues, en primer lugar, es evidente la omisión de ciertas piezas en prosa de la obra de Hernández (como “Don Juan de la Pitas habla de humildad”, “Toñito entre nosotros”, por mencionar algunos); en segundo lugar, el espacio hernandeano no se limita, únicamente a los aspectos temáticos y simbólicos que aquí se analizan. Ha de considerarse, además, que el asunto de mi interés puede estudiarse desde diversas perspectivas; por ejemplo, se puede tratar a partir de nociones científicas, metafísicas, filosóficas, entre otras. Lo que sí se propone es una lectura que explore los hitos narrativos de Efrén Hernández por medio de una comunión plástico-literaria, cuestión que estudiosos como Lourdes Franco Bagnouls y John S. Brushwood ya han abordado, pero en la que aún puede profundizarse.

Capítulo I. Vanguardias y otros movimientos literarios del México de medio siglo

La obra de Efrén Hernández (1904-1958)² se inserta en un contexto donde hay notables acontecimientos en el aspecto cultural, en el ambiente social, político e histórico. Tales cuestiones, sin duda, influyeron en la labor creadora del narrador mexicano.

Para valorar a nuestro autor es necesario aludir brevemente a la realidad histórica de su momento, tanto mundial como nacional. Uno de los sucesos históricos de mayor trascendencia fue la Primera Guerra Mundial (1914-1918). El origen de la contienda obedece a factores de índole económica; el sistema capitalista adoptado por las principales potencias (Alemania, Francia e Inglaterra), les permite alcanzar un desarrollo pleno en el ámbito industrial, en su lucha por “conquistar mercados, obtener materias primas y lograr campos para el desarrollo capitalista y la colonización”,³ provocan cambios en la correlación establecida entre ellos. Lo anterior no sólo implica una competencia en el ámbito mercantil, sino, además, el deseo de expansión y “la lucha entre los Estados imperialistas por el dominio del mundo no pudo menos que originar una guerra mundial”.⁴

Los primeros años del siglo XX fueron decisivos para casi todas las naciones del globo terráqueo; en Europa, como en toda Latinoamérica, se vive un proceso de transformación en sus diferentes ámbitos.

Con la guerra surge una crisis de valores (específicamente éticos); el intelectual y el artista cuestionan todo aquello institucionalizado y vigente durante el siglo XIX; el positivismo de Augusto Comte (1798-1857) y sus ideales (el progreso, la ciencia, etcétera) se someten a discusión, se le considera ya un sistema caduco para las nuevas sociedades europea y americana.

En México, se inicia el siglo con el suceso histórico que determina la situación y el ulterior desarrollo del país: la Revolución Mexicana en 1910. La Revolución fue, fundamentalmente, un movimiento social y político, y entre sus objetivos destacan la demanda, por parte de las clases menos favorecidas, en contra del régimen de Porfirio Díaz, así como la disconformidad por los privilegios otorgados al clero, los grandes

² Para una biografía de Efrén Hernández, véase Aurora M. Ocampo, *Diccionario de escritores mexicanos*, tomo IV (H-LL), pp. 51-54.

³ Joseph Reither, *Panorama de historia universal*, p. 457.

⁴ Alejandro Manusevich, *La primera guerra mundial: 1914-1918*, p. 10.

terratenientes y los industriales. Ante todo, se perseguía abrir la posibilidad de una intervención democrática, que dichas clases no permitían.

Con la Revolución, el país sufre una gran inestabilidad en el ambiente político (y en los demás órdenes de la vida en México); en sólo cinco años, cuatro mandatarios diferentes rigen la nación (1910, Madero; 1912, Huerta; 1914, Francisco Carvajal y Eulalio Gutiérrez).

Una de las consecuencias emanadas de la Revolución fue la conciencia de la realidad en que se vivía. Se genera un intenso nacionalismo que procura redimir a la sociedad tras la lucha armada, como “un deseo, como una herramienta, de construcción interna, de unidad, nacionalismo como arma frente al exterior que vuelve a ser cuestionado”.⁵

Durante la década de los años veinte, el nacionalismo cultural adquiere gran auge en todas las formas de creación artística. Surgen así dos corrientes principales, disímiles puntos de vista y controversias en torno al tema nacionalista: si bien la Revolución inspiró la llamada “Novela de la Revolución”, una literatura donde se agrupan los artistas que destacan o hacen énfasis en un nacionalismo “prendido en las costumbres que va de los usos cotidianos, de las formas barrocas de expresión de ‘lo nuestro’, eso que pretende ser manifestación de la nación mexicana, hasta las instituciones”⁶; la segunda corriente, la cosmopolita, agrupa a escritores que recurren a otras tradiciones (en especial la francesa) y encuentran en ellas las formas y el contenido que motivan su actividad creadora. Según Lourdes Franco, Efrén Hernández:

Como narrador, toca los polos opuestos: puede mantenerse dentro de los cánones de la narrativa realista y nacionalista presentando un México revolucionario y posrevolucionario. Fulán y Catito, personajes de *La paloma, el sótano y la torre* no son sino dos caras de la misma moneda, una moneda llamada Efrén Hernández; aquí, el México de la Revolución sirve de marco a una historia que es cuadro de costumbres y juego de espejos interiores al mismo tiempo.⁷

Si bien la vertiente nacionalista se encuentra en boga, también, durante las primeras décadas del siglo XX, florecen movimientos literarios diversos.

⁵ Federico Reyes-Heroles, “La revolución mexicana como expresión del nacionalismo latinoamericano”, en *Nuestra América*, núm. 14 (mayo-agosto 1985), p. 34.

⁶ Federico Reyes-Heroles, art. cit., p. 29.

⁷ Efrén Hernández, *Bosquejos* (prólogo, notas e índices de María de Lourdes Franco Bagnouls), p. 12.

Entre los grupos cercanos (en algunos aspectos) a Hernández sobresalen los Colonialistas (1916-1926), formado por Artemio del Valle Arizpe, Luis González Obregón, Alfonso Cravioto, Genaro Estrada, Francisco Monterde, Mariano Silva y Aceves, Julio Jiménez Rueda y Jorge Godoy. Estos escritores tomaron “como motivo de inspiración para sus obras, la época colonial que, especialmente por razones de índole política, había quedado apartada del interés literario durante mucho tiempo”.⁸

Los Colonialistas fueron testigos de los años revolucionarios. No obstante, se alejan del presente, esto es, del tema revolucionario. Tanto los Colonialistas como Efrén Hernández llevan a cabo una suerte de retrospección. En el primer caso, encuentran en el pasado colonial el contenido para sus obras; el colonialismo, de acuerdo con María del Carmen Millán, “representa una reacción frente a la preferencia abrumadora por los asuntos conectados directa o indirectamente con el movimiento revolucionario: venía a renovar el ambiente, proponiendo un filón poco explorado por narradores, dramaturgos, poetas o ensayistas”.⁹ En lo que concierne a nuestro autor, Alí Chumacero argumenta: “se mantuvo apegado a la tradición castellana y, lo mismo en verso que en prosa, prefirió recurrir a las grandes figuras de los siglos de oro que vivificaron sus métodos expresivos y le cedieron los moldes para verter su emoción personal y el afán de percibir insólitos matices del mundo inmediato”.¹⁰ De acuerdo con este estudioso, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, etcétera, son los antecedentes más directos de Hernández. Considero que la obra de Hernández hace eco de los principios estéticos de la mística, una prueba fehaciente es la construcción del espacio íntimo (un tipo de espacio que analizaré en los cuentos); para edificar tales entornos, los personajes, al igual que los místicos, se alejan del mundo exterior para evitar las perturbaciones.

Carlos Pellicer (1899), Enrique González Rojo (1899-1939), Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1949), José Gorostiza (1901-1973), Jaime Torres Bodet (1902-1974), Jorge Cuesta (1903-1941), Xavier Villaurrutia (1904-1950), Salvador Novo (1904-1974) y Gilberto Owen (1905-1952) conformaron el grupo de los Contemporáneos (1928-1931), escritores de gran trascendencia en la vida cultural de México. Su labor como generación comprende los años de 1920 a 1932. Destacan, sobre todo, por su trabajo poético, “la obra de los contemporáneos es más importante por la personalidad

⁸ María del Carmen Millán, “La época contemporánea”, en *Literatura mexicana*, p. 273.

⁹ *Idem*

¹⁰ Alí Chumacero, “Imagen de Efrén Hernández”, en *Los momentos críticos*, p. 267.

de sus miembros, por la obra individual y colectiva que dejaron, por el interés que despertaron hacia todas las literaturas, especialmente la francesa, por la conciencia que tuvieron de las responsabilidades del escritor y la necesidad de extremar el rigor en su formación intelectual”.¹¹

La gran tarea de los Contemporáneos fue “poner a México en circulación con lo universal”.¹² A diferencia de dicho grupo, Hernández encuentra una expresión propia a través de las raíces del lenguaje y la cultura con los místicos españoles. Así, se apega a la tradición y reafirma un nacionalismo retrospectivo.¹³ En cambio, tal conjunto de poetas intenta una búsqueda de lo nacional por medio de lo universal;¹⁴ de ahí la discrepancia de Hernández con la tendencia hacia lo universal y, por ende, su rechazo a los principios estéticos de los Contemporáneos, excepto con la obra de Carlos Pellicer y José Gorostiza. Con Pellicer, por “la fuerza natural que emana de su poesía”, y con Gorostiza, “por esa búsqueda inicial de Gorostiza de *Canciones para cantar en las barcas*, primero, y después, por ese predominio de la inteligencia en su poema cumbre”.¹⁵

Paralelo al desarrollo del grupo anterior, surgen los Estridentistas, los cuales tienen como uno de sus principales puntos de referencia las vanguardias europeas,¹⁶ las que repercuten en Hispanoamérica de forma rotunda:¹⁷ “Es aquella una época de grandes y vitales inquietudes, en la que conviven tendencias de todo tipo, con caracteres muy

¹¹ *Ibidem*, pp. 303-304.

¹² *Idem*

¹³ Cf., Carlos Monsiváis, *Historia general de México*, p. 1465.

¹⁴ Cf., Luis Mario Schneider, “Los Contemporáneos: la vanguardia desmedida”, en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica* (eds. Rafael Olea Franco, Anthony Stanton), p. 16.

¹⁵ Efrén Hernández, *op.cit.*, p. 20.

¹⁶ En las primeras dos décadas del siglo XX se desarrollan en Europa un amplio número de movimientos artísticos (motivados por la crisis de valores que originó la guerra) que se dan a conocer ya sea en las letras, la pintura y la escultura. Es el principio de las manifestaciones de vanguardia, los denominados *ismos*. El Cubismo (1907) de Picasso y Braque, principalmente, se presenta en la pintura y, más tarde, en 1914, en la literatura con Guillaume Apollinaire. Las dos tendencias italianas, por una parte, el Futurismo (1909) de Filippo Tommaso Marinetti, cuya primer fuente se halla en las letras; por otro lado, la pintura metafísica (1910) de Giorgio de Chirico. Surgen el Abstraccionismo (1910), el Imaginismo inglés (1912) de Ezra Pound, en 1914 el Expresionismo en Alemania y el Dadaísmo (1916) de Tristán Tzara. Todos estos movimientos pretendían, como objetivo primordial, una renovación de las formas y del lenguaje. El eje de rotación de los diferentes precursores de cada tendencia fue una actitud de ruptura contra el arte oficial. En suma, cada grupo se encuentra en una constante búsqueda de un arte nuevo y original. Será hasta 1924 con el surrealismo, cuando Europa experimente un contexto social y cultural ya transformado y maduro, “viene a ser la cristalización de los objetivos de la vanguardia internacional” (Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, p. 10).

¹⁷ En este capítulo sólo abordaré el tema de las vanguardias desde una óptica general. No pretendo profundizar sobre el tema, puesto que no es una tarea esencial en esta investigación. Para un estudio más detenido véase: Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*.

disparés, que comparten la urgencia de descubrir nuevas posibilidades expresivas y el rechazo de la estética simbolista decadente, desajustada con la circunstancia social que se vivía”.¹⁸

Con respecto al Estridentismo (1921-1927) en México, cuyos integrantes son Manuel Maples Arce (figura principal), Arqueles Vela, Germán List Arzubide y Alva de la Canal, se inicia como movimiento con la publicación de la hoja volante *Actual N° 1* “Hoja de vanguardia. Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce” (1921).¹⁹ Sus más notorias influencias son el Futurismo, el Dadaísmo, el Creacionismo (de Vicente Huidobro) y el Ultraísmo. De acuerdo con Verani, el Estridentismo:

exalta el carácter dinámico del mundo moderno, el advenimiento del maquinismo y de la metrópoli desindividualizada. Sus poetas prescinden de la lógica explicativa, de nexos gramaticales y de toda descripción anecdótica u ornamental; buscan, según Maples Arce, “relacionar o fundir términos de comparación tan alejados que produzcan sorpresa o expectación”.²⁰

La inquietud renovadora del Estridentismo frente a los cánones establecidos y, por consecuencia, la creación de nuevas formas (principalmente en la poesía), produce no sólo polémicas, sino además, rechazo por parte de los artistas que no están de acuerdo con el arte nuevo o simplemente no se adaptan a él. En esencia, éste fue un movimiento verdaderamente de vanguardia; sin embargo, la situación social incipiente y la cultura (en proceso de transformación) no permitió un desarrollo pleno de los principios estéticos estridentistas.

Efrén Hernández no sólo se mantuvo al margen, igualmente emitió su juicio sobre el Estridentismo y, en general, sobre las tendencias de vanguardia. El autor de “Tachas” consideró que “Las corrientes del movimiento artístico, en alguna medida todavía actuales, son –no me dirijo más que a personas sanas sencillas y sinceras– de lo más desconcertante”.²¹ No cuestionó el proceso creador, ni el origen de la obra ni el estilo, ni

¹⁸ Hugo J. Verani, *op. cit.*, p. 9.

¹⁹ Con la primer publicación de *Actual N° 1* “No se podría hablar todavía de un movimiento, o de un grupo o de una asociación, puesto que es notable, a la simple lectura del manifiesto, un tono personalista a la vez que un llamado público a los intelectuales mexicanos”. Será, posteriormente, con *Actual N° 3*, “donde se comienza a advertir un espíritu de homogeneidad vanguardista” (cf. Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, p. 41).

²⁰ *Ibidem*, p. 14.

²¹ E. Hernández, *op. cit.*, p. 67.

la técnica, puesto que son aspectos libres y propios de cada creador.²² Para Hernández, la obra de arte adquiere valor “en la medida en que determine relaciones, establezca armonía, estatuya equilibrios”.²³

Si bien los principios del movimiento precedido por Maples Arce no atraen la atención de Hernández, comparte con ellos una actitud de ruptura, más bien una postura crítica ante los diversos grupos y tendencias de su momento (Colonialistas, Contemporáneos y de los propios Estridentistas), es decir, impone su propia estética frente al arte nuevo y el arte oficial.

Sería erróneo, en cierto grado, decir que Hernández, por el hecho de manifestar una actitud vanguardista, pertenece a algún movimiento de este tipo. La formación de éstos y el perfil de sus integrantes, de acuerdo con Luis Mario Schneider,

reclama con rigor, so pena de infidelidad, no una voluntaria adhesión sino un definido y férreo compromiso de grupo con postulados precisos, tanto culturales como éticos; mandamientos en cierto aspecto inviolables, divulgados en manifiestos y cuya redacción parte por lo común del arrojo, de la arbitrariedad de un solo portavoz, al que responderán instantáneamente incondicionales prosélitos. Así, esta disposición finiquita la soledad, el aislamiento, pero los encadena en un conglomerado de acciones, de desparpajos y de provocaciones, actitud rotulada como el gesto vanguardista.²⁴

Este estudioso señala los puntos bajo los cuales se establecen dichas tendencias, con las que Hernández no comparte un “compromiso de grupo”; hasta aquí es notoria su no incorporación con los grupos antes mencionados.

Sin embargo, es un hecho que Hernández, pese a no congeniar con aquellas estéticas iconoclastas, maneja ciertas técnicas del vanguardismo, como la liberación de la imagen,²⁵ en la cual me centraré en líneas ulteriores, puesto que le será útil para la construcción del espacio narrativo, espina dorsal de esta investigación. En los relatos de nuestro autor destaca ante todo una nueva forma de comunicar el espacio. El escenario en el que se inscriben los personajes y donde se desarrolla la historia no se describe con una gran cantidad de atributos, sino que se simplifica hasta tocar sus características elementales (mostrar la mera estructura, las dimensiones de una alcoba son, por

²² *Ibidem*, p. 68.

²³ *Idem*.

²⁴ Luis Mario Schneider, art. cit., p. 17.

²⁵ Hugo Verani advierte que la liberación de la imagen es una técnica vanguardista que consiste en una serie de imágenes que surgen una después de otra, cuya característica de tales imágenes es su tendencia a la plasticidad (*Idem*).

ejemplo, semejantes a las de un cubo). Para conseguir tal objetivo, nuestro escritor sigue muy de cerca los procedimientos del abstraccionismo (es posible que el espacio se proyecte como un cuadro abstracto) tarea en la que participan recursos básicos de la plástica (la línea, el punto), a los cuales aludiré en la segunda parte de este trabajo. Así, el *locus* hernandeano manifiesta innovaciones en su proyección o reconstrucción en el texto.

Como se sabe, durante el surgimiento de las vanguardias se lleva a cabo una renovación en las formas de expresión, en el lenguaje. En Hernández se vislumbran cambios narrativos sobresalientes que serán decisivos para las jóvenes generaciones; de acuerdo con el estudioso Luis Leal, el autor de *Entre apagados muros*, junto a otros prosistas como José Martínez Sotomayor y Agustín Yáñez, fue uno de los escritores que tal vez en materia narrativa, especialmente en el cuento, tuvo una influencia preponderante sobre futuros escritores (Juan Rulfo y Juan José Areola, por ejemplo), puesto que en sus relatos, “rompe definitivamente con la tradición narrativa mexicana. En sus cuentos, la anécdota deja de constituir la parte medular del relato; con gran peripetia logra subordinarla a los otros elementos del discurso. Este desplazamiento de lo anecdótico a lo ornamental, a lo ambiental, a lo inconsecuente es una de las características del nuevo cuento [...]”.²⁶

La crítica ha notado un aspecto constante en la prosa del subdirector de la revista *América*:²⁷ la digresión. Christopher Domínguez advierte que para Hernández “la divagación es una técnica narrativa más que una evocación atmosférica”.²⁸ Dicha técnica fragmenta el discurso, sin embargo, el carácter digresivo –“saltando de una línea narrativa a otra sin ningún proceso de enlace conocido”– da continuidad al discurso,²⁹ es una característica que apunta hacia una nueva forma narrativa. Nuestro escritor no intenta una renovación en el lenguaje (se mantiene a favor de la tradición), su verdadera intención revolucionaria estriba en una innovación estructural, por ende, involucra al

²⁶ Luis Leal, “El nuevo cuento mexicano”, en *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, p. 284.

²⁷ *América* (1942-1960) es una de las revistas más relevantes para las letras mexicanas. Efrén Hernández como subdirector de este órgano literario hizo una significativa colaboración al lado de Marco Antonio Millán, este último como director. Entre las páginas de *América* participaron, con diversas publicaciones, figuras como Juan Rulfo, Rosario Castellanos, Octavio Novaro, César Garizurieta, Andrés Henestrosa, Luisa Josefina Hernández, Dolores Castro, entre otros. Sobre este tema véase: Marco Antonio Millán, “*América*. Revista Antológica” en *Las revistas literarias de México*.

²⁸ Christopher Domínguez Michael, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, p. 561.

²⁹ Cf. Esperanza López Parada, “La mujer en la ventana y la mirada al sesgo”, en *Una mirada al sesgo*, p. 12.

espacio. Es posible que la digresión participe como un medio para edificar espacios íntimos, entornos que me interesa abordar en el análisis de los relatos.

El anterior esbozo sobre el contexto cultural del México de media centuria ha servido para destacar que, si bien proliferaron estéticas disímiles, Hernández permanece al margen, empero comparte, en cierta medida, afinidades y contrastes con los diversos movimientos literarios de su época. La crítica considera su figura como escritor (alejado de los círculos de poder literarios) y su obra como un caso aparte. Alejandro Toledo afirma que Efrén Hernández pertenece a aquellos narradores “inclasificables”³⁰ que no se ajustan a los cánones establecidos. En una reseña a “El señor de palo”, Villaurrutia indica: “Lo cierto es que desde entonces Salvador Novo y yo sabíamos que en Efrén Hernández había un naciente escritor de vocación auténtica”.³¹

Indudablemente en Hernández se percibe la necesidad de explorar un nuevo camino hacia la individualidad (síntoma del hombre moderno, “raíz de los males modernos”, diría Mario de Micheli),³² que le facilite una comunicación más íntima entre el escritor, el hombre y la vida. Luego parece que la individualidad es un aspecto que hereda a sus personajes, una forma de vida que permite a esos seres de ficción reflexionar y encontrar la respuesta a una incógnita planteada por ellos mismos. El autor emplea la escritura, la literatura como un medio para la reflexión, el resultado de dicha práctica es la edificación de espacios íntimos, los cuales implican un trayecto al interior del protagonista, tema de los siguientes dos capítulos.

En fin, una vez comentada la situación cultural y los diferentes principios estéticos de la época, estas ideas me serán útiles para establecer un mejor acercamiento a los cuentos de Hernández, ya que en los relatos y, especialmente, en la construcción del espacio se manifiestan cambios significativos. Así, la obra hernandeana, también, participa en ese proceso de renovación que se llevó a cabo en las letras mexicanas de aquel momento.

³⁰ Cf. Alejandro Toledo, *El hilo del minotauro*, p. 16.

³¹ Xavier Villaurrutia, “Efrén Hernández: ‘El señor de palo’”, en *Obras*, p. 855.

³² Mario de Micheli, *op. cit.*, p. 355.

Capítulo II. El espacio, delimitaciones teóricas

El espacio
no se concibe como un medio neutro,
sino como una fuerza que rige la vida,
la abarca, la termina... la fascina.
Paul Zumthor, *La medida del mundo*

El espacio es una categoría de estudio que por siglos ha llamado la atención del hombre. En el terreno filosófico predomina la concepción aristotélica de espacio como el “lugar” donde se sitúan las cosas. En el ámbito de las ciencias (las matemáticas, la física) será hasta el Renacimiento que se inicie la discusión teórica sobre tal idea. Cada disciplina le confiere un orden propio de inteligibilidad.³³ La mayoría de estos análisis, sobre todo aquellos que presentan un fundamento científico, han sido de importancia capital para describir, explicar y ordenar el universo habitado por el hombre. Asimismo, los constantes trabajos al respecto, desde cualquier perspectiva, manifiestan la relevancia que el tema tiene para el ser humano.

Gastón Bachelard, Gérard Genette, Luz Aurora Pimentel (entre otros), intentan establecer un sistema que permita vislumbrar los procesos que se llevan a cabo en la edificación 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 el discurso descriptivo, el punto, la línea, la perspectiva, la imagen de la casa, la ventana fungen como elementos que coadyuvan a la construcción del espacio en los relatos de Hernández. Así, considero el uso y la función del espacio como un rasgo fundamental que estructura el engranaje narrativo. Se proponen diferentes niveles espaciales en los que sucede la historia. La habitación y la vecindad resultan espacios narrativos cuya primer labor es ser escenario, pero trascienden este cometido para ofrecer un valor simbólico. Los espacios íntimos y

³³ No pretendo realizar un estudio detallado desde el punto de vista filosófico o científico, pues la cuestión espacial es una ardua tarea. Explorar los caminos de tales investigaciones requiere de un trabajo mucho más amplio, por tanto, sólo abordaré el tema desde el plano de la literatura. Véase, por ejemplo, John Wahl, *Tratado de metafísica*, México: FCE, 1986, en el que se aporta un esbozo general sobre el punto de vista que cada filósofo tiene sobre el espacio.

los entornos en forma de cuadros, *stricto sensu*, plásticos corresponden a otro nivel de proyección y de realidad, los cuales estudiaré, detenidamente, en el tercer capítulo.

El espacio narrativo

Antes de cualquier aproximación alterna, es preciso establecer la definición de espacio y su función en el texto, así como considerar las propiedades inherentes del *locus* narrativo (como los objetos, los desplazamientos y otros).

En su acepción más común, “espacio”, de acuerdo con el *Diccionario crítico etimológico* de Joan Corominas, se deriva del latín *spatium*, ‘extensión’ en sentido lato, el *DRAE* añade, “extensión que contiene toda la materia existente”. En el campo de la literatura:

Se considera por regla general, que el espacio sirve de escenario o telón de fondo a los personajes, como si se tratase de una realidad geográfica ya dada, sobre la que se asientan con firmeza los actantes y en la que llevan a cabo sus acciones, ya sean éstas de índole física (desplazamientos y movimientos “reales”) o espiritual (itinerarios y trayectorias mentales u oníricas).³⁴

Tal definición muestra que la función del espacio narrativo es situar a los protagonistas y a los objetos en un escenario. No se puede concebir una historia sin un espacio donde los actores interactúen. Desde la perspectiva de Zubiaurre, el escenario (espacio), definido por Wellek y Warren como “el medio ambiente”, se puede considerar como el marco que limita la acción.³⁵ Habrá que tener en cuenta que “la simple representación geográfica del espacio como etapa preliminar de su estudio hace factible a menudo la aparición de importantes características”.³⁶

La anterior acepción resulta reveladora para el análisis de los relatos de Hernández, pues denota una exigencia por parte del autor de situar al personaje en un marco físico, en su medio ambiente.

³⁴ María Teresa Zubiaurre, *El espacio en la novela realista*, p. 28.

³⁵ Cf. Roland Borneuf, “El espacio”, en *La novela*, p. 117.

³⁶ Roland Borneuf, *op.cit.*, p. 116.

Enrique Anderson Imbert advierte que: “La función más efectiva del marco espacio-temporal 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”.³⁷ En este sentido, el marco espacio-temporal trata de dar credibilidad a aquello que se lee.

María del Carmen Bobes Naves aporta una definición que concuerda con la anterior, pero destaca ciertas peculiaridades que nos serán útiles:

El espacio resulta ser una categoría para el conocimiento, que no se percibe en sí mismo, sino por relación a los objetos que están en él y nos permiten señalar distancias y por relación a los personajes, que se mueven y alteran las relaciones espaciales. Las acciones transcurren en el tiempo, pero los personajes y los objetos se sitúan, estática o dinámicamente, en el espacio.³⁸

La investigadora advierte la importancia que tienen los objetos, los cuales crean el ambiente, la atmósfera que determina el carácter y las acciones del protagonista. Además, éstos aportan al espacio un valor semántico, información que es significativa para la acción: “Determina[n] el efecto espacial de la habitación por su forma, medida y colores [...] La forma en que se ordenan los objetos en un espacio, la configuración de los objetos, puede tener una influencia en la percepción de ese espacio”.³⁹ De acuerdo con Ricardo Gullón: “Figuras y objetos son y significan en un contexto espacial al que impregnan y del que son impregnados”.⁴⁰ Ante todo, me interesa abordar los objetos a partir de su valor literario, dicho de otra forma, aquellos que sugieren significados propios tanto del protagonista como del espacio. Un clavo, unos tomates, un ratón, un retrato –tal como se verá más tarde– en la prosa de Efrén Hernández son objetos cuya presencia alcanza niveles significativos, sus funciones hacen factible la configuración espacial y, además, resultan claves valiosas para la trama; el ordinario tomate, como botón de muestra, se convierte en un símbolo emblemático de la figura principal.

El concepto “distancia” es una característica notable del espacio. Éste se refiere a “las relaciones espaciales entre los sujetos y objetos y [la posición de uno respecto al otro] de los sujetos entre sí”;⁴¹ se manifiesta por medio del movimiento, específicamente por los desplazamientos (entradas y salidas, recorridos de un espacio a

³⁷ Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnicas del cuento*, p. 233.

³⁸ María del Carmen Bobes Naves, “El cronotopo”, en *La novela*, p. 174.

³⁹ Mieke Bal, “Del lugar al espacio”, en *Teoría de la narrativa*, p. 102.

⁴⁰ Ricardo Gullón, *Espacio y novela*, p. 244.

⁴¹ Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 123.

otro) que lleva a cabo el actor. Tal particularidad, no sólo concede un carácter dinámico al espacio, sino también establece el principio de orden espacial, esto es, cada ente de ficción tiene una posición determinada. Sobre el movimiento, Mieke Bal anota: “el 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”.⁴² La posición que toman los protagonistas de los textos que me atañen no sólo denota las relaciones espaciales, sino además aporta un nivel simbólico; estar arriba o debajo de la cama, junto a la ventana, por ejemplo, tiene ya una connotación. También las distancias, movimientos y desplazamientos son relevantes en las narraciones de Hernández, ya que por medio suyo se trazan figuras geométricas, líneas, de modo que el espacio narrativo privilegia el sentido de la vista, una labor, sin duda, propia de la plástica.

Ahora bien, esbozada ya la idea del espacio en el discurso narrativo como todo un complejo de relaciones, Bobes Naves apunta: “la novela utiliza, pues, el espacio como un signo que remite a la situación de los personajes, a sus modos de pensar y de conducirse, y además como un elemento estructural que permite la construcción de la sintaxis narrativa”.⁴³

Hasta ahora no se ha establecido una acepción definitiva del concepto de espacio literario; en este intento casi todos los teóricos se basan (en cierta medida) en la definición que aportan los diccionarios. La complejidad del tema es notoria desde su acepción. Aunado a ello, el menester de un referente concreto o de un modelo espacial fijo complica dilucidar variaciones en el proceso de elaboración del espacio. María del Carmen Bobes Naves afirma que la noción de espacio es histórica, que cambia de una época a otra; sus características e importancia dependerán de cada periodo literario. No se puede hablar, pues, de un espacio definitivo, ya que se encuentra en una constante evolución.⁴⁴

Cabe advertir que, en esta argumentación, no pretendo instituir un modelo espacial que se ajuste a toda la narrativa de Efrén Hernández, se trata sólo de una propuesta de

⁴² Mieke Bal, *op. cit.*, p.104.

⁴³ María del Carmen Bobes Naves, *Teoría general de la novela (Semiología de “La Regenta”)*, p. 207.

⁴⁴ Cf. María del Carmen Bobes Naves, *op. cit.*, p. 169. Los espacios que fueron significativos para una determinada corriente literaria no lo son para las posteriores. Por ejemplo, en la novela picaresca con el viaje que emprende el protagonista (tómese el viaje como elemento estructurador) se da un cambio continuo de espacios. En cambio, en la novela decimonónica el espacio que se instaura en la historia es el interior de las casas, frecuentemente, los salones o salas (*ibidem*, p. 12).

lectura. En el capítulo anterior se indicó que la mística española motivó, en cierta medida, el ejercicio creador del autor. Parecería aventurado aludirlo, pero me atrevo a afirmar que Santa Teresa y San Juan de la Cruz comparten con nuestro escritor una poética del espacio. Aunque no me enfocaré en un estudio de la mística en la prosa que me interesa, pienso que durante el análisis se arrojarán datos que sostienen la hipótesis anterior, viable quizás en posteriores investigaciones.

¿Dónde comienza el espacio narrativo?, ¿dónde termina? En palabras de Ricardo Gullón, “es el del texto; allí existe y allí tiene vigencia”. Al respecto, Yuri M. Lotman en su artículo “Composición de la obra artística verbal”, apunta que el espacio (al que denomina como artístico) es una pieza o elemento de la composición (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 verbal (novela, cuento, etcétera) el inicio y el final de la narración constituyen los límites, no sólo del texto, sino también del espacio.⁴⁵

El relato proyecta la diégesis⁴⁶ o universo diegético; tal mundo, para constituirse como un orbe 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, creado a partir de la palabra escrita, se trata de un espacio imaginado durante el momento de la lectura,⁴⁷ por ende, sólo es posible hablar de su ilusión (en la siguiente sección me referiré a la iconización, medio encargado de producir el efecto de sentido espacial o ilusión de realidad).

El espacio es indispensable para el relato si lo concebimos como mundo de interacción humana. Dicha construcción verbal necesariamente demanda un entorno en el que se efectúe la acción. Si el espacio fictivo forma parte del relato y sólo pertenece y tiene valor en él, surge la siguiente incógnita: ¿cómo es posible generar el espacio haciendo sólo uso del lenguaje? En el siguiente apartado intentaré resolver la anterior incógnita, especialmente, me interesa dilucidar cómo Hernández por medio del lenguaje construye el espacio.

⁴⁵ Cf. Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, pp. 261-270.

⁴⁶ 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 puntualiza que no debe de usarse ‘diégesis’ como sinónimo de historia. Habrá que tener 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).

⁴⁷ Cf. Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, p. 25-41.

La iconización: creadora del efecto de referencialidad espacial en el proceso de lectura

Para hablar del espacio diegético de un relato, primordialmente en los de Hernández, es necesario plantear la pregunta fundamental que propuse antes: ¿cómo es posible hablar de un espacio en el texto cuando el instrumento que lo crea es el lenguaje?, más bien, ¿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 [...]”⁴⁸ de aquello que se narra, cuya realización en el discurso se da por medio del lenguaje.

El teórico italiano Cesare Segre ha dicho que “la categoría de espacio tiene una de sus realizaciones preferenciales en los iconos”.⁴⁹ Durante la lectura se construyen imágenes de lo que se lee, 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”⁵⁰ para originar la ilusión de espacio o efecto de sentido espacial. En otras palabras, 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 diégetico mismo y esa es su primera significación narrativa”.⁵¹ Cabe señalar que la iconización, cuenta o

⁴⁸ René Wellek y Austin Warren, “Imagen, metáfora, símbolo, mito”, en *Teoría literaria*, p. 223.

⁴⁹ 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*).

⁵⁰ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 35.

⁵¹ *Ibidem*, p. 31.

no con un referente intertextual o extratextual, tiene una característica que la vuelve significativa.

Los componentes de una descripción, tales como el nombre propio, el nombre común y los adjetivos conllevan un alto grado de iconización, dichos elementos se abordarán en el siguiente apartado.

La descripción, generadora del espacio

La herramienta discursiva básica privilegiada para proyectar el espacio en la diégesis es la descripción. Pimentel define tal proceso como “fenómeno de expansión textual”. Desde el punto de vista de la investigadora, la descripción se puede considerar como un sistema constituido por una nomenclatura (nombre propio, nombre común) y una serie predicativa (adjetivos y otros elementos lingüísticos que cumplen la función de calificar). Estos componentes establecen entre sí un orden jerárquico dándole cohesión y coherencia a la descripción. El nombre (sea propio o común) es el tema que se desarrolla por medio de la serie predicativa, la cual, debido a que tiende a la enumeración y al detalle, multiplica su capacidad hacia límites indefinidos. Dicho procedimiento exige una selección, un orden de los atributos más significativos. Entonces, proyectar un espacio es darlo a conocer por medio de partes o atributos que forman un inventario.

La descripción se concibe como un sistema complejo, y resulta preciso puntualizar el funcionamiento de cada una de los elementos que la conforman ya que son indispensables para la construcción del espacio en la prosa de Hernández.

Ahora bien, el nombre propio es de especial importancia. Pimentel centra su estudio en los nombres de lugares (alude a los de personas, pero no abunda en ellos), pues al referirse al mundo real, obligan al lector a imaginar un determinado espacio. “En un primer momento parecería evidente que la ciudad ficcional que remite a otra en la realidad no exige una comprensión por parte del lector sino una identificación, un

reconocimiento, pues el nombre propio es indefinible, sólo caracterizable”.⁵² Por tanto, mientras no se describa, sólo se nombre, se acudirá más al valor referencial.

La manera más simple de edificar un espacio es nombrándolo. El nombre propio resulta pleno debido a su contenido extratextual, que garantiza y sintetiza la realidad. No obstante, éste puede no tener un referente en el mundo real, en este caso, se irá construyendo en un orden progresivo, a medida que avanza el relato. De tal manera, el espacio adquiere presencia física, se afianza como el escenario para la acción, se colma de valores semánticos, se describe durante el proceso narrativo. Ambos casos (con o sin referente extraliterario) remiten a un lugar individual y específico. Por ende, “el nombre propio es el lugar de convergencia de multitud de significaciones culturales e ideológicas que se adhieren a él por asociación, adquiriendo así una dimensión aferente, o connotativa, de significación”.⁵³

La descripción también se forma por el nombre común, el cual se ocupa de designar cosas. Por su extensión, no tiene un referente individual como el nombre propio, sino general (hace referencia a un conjunto de objetos). De ahí que conlleve un alto potencial descriptivo y una semejanza con los elementos de su clase. Su principal función es distinguir las partes que integran al objeto que se ha propuesto como el tema descriptivo; por medio de nombres comunes se construye y se describe el espacio. Asimismo, “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”.⁵⁴ Tanto el nombre propio como el común, según el caso, son una descripción en potencia,⁵⁵ ya que el acto de nombrar implica una red de significados.

Pimentel menciona que 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.⁵⁶ Una parte esencial de la serie predicativa, y por ende, de la descripción, es el adjetivo, con el cual se materializan los detalles y particularizaciones del objeto (tamaño, forma, cantidad, color y textura). En gran medida, la ilusión de

⁵² *Ibidem*, p. 30.

⁵³ *Ibidem*, p. 33.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 48-49.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 37.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 33-38.

realidad de un determinado espacio se genera por el adjetivo, ya que éste posee un alto valor icónico o alto grado de visualización.

Cabe señalar que 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”.⁵⁷ La savia que nutre a tales modelos de realidad proviene de las referencias culturales extratextuales de una determinada época. Los modelos se articulan como los principios organizadores del discurso descriptivo, al establecer un orden clausuran o 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 propio, nombre común y adjetivo); en caso opuesto, prescindir de ellos produciría una fragmentación de los elementos lingüísticos y, por consiguiente, una multiplicación indefinida de detalles.⁵⁸ El lector, apoyándose en su experiencia de mundo y conocimientos, puede hacer una interpretación de aquello que lee. El nombre ‘habitación’, recurrente en la prosa de Hernández, no remite al de una ciudad o al de un sitio en el mundo real, pero conforme avanza el texto se construye con rasgos esenciales: un lugar para habitar, con una ventana, un espacio seguro y acogedor para el personaje, cualidades que obligan al lector a imaginar ese entorno como un lugar que conoce o que identifica con su propia estancia, es decir, da paso a un modelo de realidad bien determinado.

Pimentel establece tipos de modelos:

del tipo lógico-lingüístico como el de las dimensiones (dentro, fuera; encima, debajo; arriba, abajo, al centro al fondo; a la izquierda, a la derecha); de tipo taxonómico (las distintas partes de un árbol, de una planta, del cuerpo humano); espacial (entre otros, el modelo taxonómico dimensional de las tres dimensiones: verticalidad/horizontalidad/prospectividad); temporal (las horas del día, las estaciones del año), o cultural (el modelo de la pintura que permite describir un lugar como si fuera un cuadro; modelos arquitectónicos, musicales...). La lista desde luego no es exhaustiva; cualquier forma de organización de nuestro conocimiento o percepción del mundo es susceptible de una utilización descriptiva, convirtiéndose en el sistema de referencia y principio de organización del texto.⁵⁹

⁵⁷ *Ibidem*, p. 69.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 34.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 26.

La estudiosa señala la dimensión simbólica e ideológica de la descripción derivada de la connotación referencial: “Más allá de significar el mundo como un simple marco para la acción, la descripción es un centro de imantación de los valores simbólicos e ideológicos del relato”.⁶⁰ Los adjetivos (que acompañan al nombre) potencializan este valor ya que no intentan darnos cuenta de las propiedades del objeto, sino subvertir el significado para interpretarlo en un sentido irónico.

El carácter simbólico es un relevante hallazgo para el análisis del espacio en la obra de Hernández, ya que sus descripciones, además de reconstruir el entorno en el discurso, antes que nada cumplen con una función social. Aunque no hemos llegado al análisis, es necesario aportar un ejemplo para ilustrar las anteriores aseveraciones. En “Unos cuantos tomates en una repisita”, por ejemplo, la vecindad, una casa vieja, es signo del pasado, sus gastadas paredes se traducen en una crítica social.

La oposición entre narración y descripción es otro aspecto importante que hay que tratar. Por una parte, la primera se centra en la “representación de acciones y de acontecimientos”;⁶¹ 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 básica⁶² 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”.⁶³ “La descripción, al interrumpir el transcurso de la trama, contribuye de esa forma a la creación de *suspense* y aumenta la tensión narrativa”.⁶⁴ Hernández, en ciertos momentos, frena con breves descripciones el curso narrativo, si bien presenta un *locus* (a menudo la recámara del protagonista del relato), sobre todo fragmenta el espacio, es decir, acota cada parte del entorno de manera que los diferentes ángulos espaciales sobresalen. Así, construye un espacio en el que destaca una de sus peculiaridades, las

⁶⁰ *Ibidem*, p. 28.

⁶¹ 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) que se enfoca únicamente en el entorno geográfico (dicho sea de paso, creo que Hernández 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).

⁶² En adelante, empleo las frases “herramienta básica”, “puesta en equivalencia de una nomenclatura y una serie predicativa” como sinónimos de descripción.

⁶³ *Ibidem*, p. 134.

⁶⁴ María Teresa Zubiaurre, *op. cit.*, p. 46.

proporciones, el volumen: un cuarto pequeño donde la tridimensionalidad adquiere énfasis.

Dicha herramienta, también, detiene el tiempo cronológico de la historia. Bobes Naves de manera precisa e inteligente trata tal idea: “La noción de tiempo exige la de espacio, aunque no a la inversa, ya que puede concebirse espacio sin tiempo; por ejemplo, las descripciones son un alto en el tiempo y una atención directa al espacio, un alto en la narración y una parada en las sensaciones”.⁶⁵ Cabe aclarar que esta idea no implica una separación entre una y otra categoría, asunto ya estudiado por Bajtín en su teoría del cronotopo (conciliación del espacio-tiempo), sino que hace notar las posibilidades y capacidades del espacio diegético. Si esta cuestión trascendiera las letras y fuera tratada por físicos y matemáticos generaría intrincadas discusiones, puesto que en ese orden la supresión del tiempo alteraría por completo la coordenada espacial. Aunque la categoría temporal no es el eje temático de este trabajo, en “Un clavito en el aire” se aborda la supresión de tal coordenada; la noción de espacio alcanza especial importancia, porque el tiempo sólo puede significarse en el espacio.

En el camino hacia la construcción del espacio de Efrén Hernández, la descripción será útil, en un primer momento, para la configuración del espacio como el escenario donde se sitúan los personajes. Se verá cómo este recurso servirá para reconstruir un *locus* en el discurso literario; pero, sobre todo, la habitación se convertirá en un tópico que, debido al valor simbólico del discurso descriptivo, adquirirá un nivel connotativo: el espacio como reproductor de conductas, de modos de existencia.

Hasta aquí se ha visto cómo se organiza esa puesta en equivalencia de un nombre y una serie predicativa. Asimismo, este elemento discursivo me servirá para proyectar un segundo nivel espacial. 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 (por tanto cada nivel comprende su propio espacio), empleando siempre la misma herramienta lingüística (el lenguaje). Debe recordarse que el relato 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). Para el segundo nivel, por medio de la ensoñación, el sueño, los personajes, inscritos en el nivel de “realidad”, se crea toda una serie de

⁶⁵ Bobes Naves, *op. cit.*, p. 174.

acontecimientos que se proponen como la diégesis secundaria o nivel de “ficción”; por ende, se da paso a un espacioseudodieético, “espacios que no son propiamente los de la ficción principal”, según palabras de Pimentel. En el nivel de “ficción”, claro está que espacio, actores, etcétera, también se consideran seres de ficción, sin embargo se subordinan a la diégesis principal.⁶⁶

La imaginación, el sueño, la inteligencia, el amor se perfilan, así, en la prosa de Hernández como espaciosseudodieéticos e íntimos. Los protagonistas de sus cuentos son asiduos edificadores de lugares íntimos, *locus* que implica un trayecto hacia su interior, aspecto de importancia capital para este trabajo. Más adelante se verá que los actores primero habitan un entorno físico, como la alcoba, para después iniciar (valiéndose de una ventana, tema en el que me detendré posteriormente) la edificación de un sitio menos limitado, más abierto, no materializado, es decir, morarán en un espacio íntimo. Los relatos constituyen una dialéctica: de un espacio físico a uno creado por la imaginación (o imaginado); de uno concreto a uno intangible.

A la alcoba, a la vecindad (espacios de la diégesis), a los espaciosseudofictivos en los textos de Hernández, debe agregarse otro tipo de espacio: uno dieético pictórico, los presupuestos bajo los que se erige son recursos elementales de la plástica, a los cuales me referiré en el siguiente apartado.

El punto, la línea, la perspectiva al servicio de la construcción del espacio fictivo

pintor o escritor todo es uno
Cervantes

en su medio de comunicación
lingüística, el escritor, además
de pintor, es escultor,
arquitecto, decorador.

Enrique Anderson Imbert

Además de su labor como escritor, poeta, dramaturgo y periodista, Hernández también colaboró como crítico de artes plásticas. A modo de ejemplo se encuentran algunos de

⁶⁶ L. A. Pimentel, *op. cit.*, pp. 39-42.

los artículos reunidos en *Bosquejos* tales como “Estampa en movimiento”, “Instantáneas en Xalapa” (en el primero se hermana la escultura y literatura, en el segundo, la pintura y las letras), “El arte como gracia” (texto en el que señala la virtud del pintor mexicano Fernando Garcidueñas), y “José Julio o de la autenticidad”. Sin duda el contacto, el conocimiento y el gusto por la pintura influyeron en la obra de Efrén Hernández.⁶⁷ En el siguiente capítulo intentaré dilucidar esta relación.

Fundar un paralelo entre diferentes lenguajes (la literatura y la plástica) es posible cuando el argumento de una novela o cuento puede convertirse en el tema de una composición musical o de un cuadro, entre otros casos. No obstante de acuerdo con René Wellek y Austin Warren, lo anterior no plantea un problema teórico:

Las diversas artes –artes plásticas, literatura y música– tienen cada una su evolución particular, con ritmo distinto y una distinta estructura interna de elementos. Es indudable que guardan relación mutua constante, pero esas relaciones no son influencias que parten de un punto y determinan la evolución de las demás artes: han de entenderse más bien como complejo esquema de relaciones dialécticas que actúan en ambos sentidos, de un arte a otro y viceversa, y que pueden transformarse completamente dentro del arte que han entrado.⁶⁸

La tarea esencial será destacar cómo el uso de recursos no literarios (el punto, la línea y la perspectiva) y de ciertos modelos provenientes de referencias culturales, comentados anteriormente, se vislumbran como artificios para proyectar el espacio en los textos de Hernández. Se verá, más tarde, que los cuentos son además de narraciones, objetos plásticos, cuadros; no es el pincel, sino la pluma de nuestro autor la que otorga existencia y concede la creación.

El punto y la línea,⁶⁹ elementos fundamentales de las artes plásticas, constituyen la base para la composición. Ambos son fáciles de identificar para el ojo humano pues se encuentran en el entorno; una silla, una puerta, un clavo, el marco de una ventana, etcétera.

⁶⁷ Berta Elena Piñero de Piña menciona que Hernández: “Desde sus tiempos de estudiante gustaba de pintar y de dibujar, aunque nunca se dedicó profesionalmente a estas actividades. En su casa tuvo la oportunidad de conocer algunos cuadros a la acuarela y portadas de cuadernos hechas con materiales plásticos y técnica abstracta”. Estos datos fueron aportados por el hijo de Efrén Hernández: Martín Hernández Ponzanelli. (Cf. B. Elena Piñero de Piña, *Efrén Hernández: el mundo de sus cuentos*, p. 14).

⁶⁸ René Wellek y Austin Warren, *op. cit.*, p. 161.

⁶⁹ Emplearé el punto, la perspectiva, la línea de manera formal para analizar los cuentos. Claro está que los anteriores recursos también presentan un nivel connotativo, para ello me basaré en las funciones de la descripción (el valor simbólico, estudiado con antelación).

El punto es geoméricamente “un ente abstracto”.⁷⁰ En otras palabras, no puede percibirse por la vista, no tiene presencia ni existencia física: “existe como idea, tal vez con más permanencia y significado que un ser meramente temporal”.⁷¹ Wassily Kandinsky explica: “nuestra imaginación lo concibe pequeño y asimismo redondo”. De modo que es fácil de percibir en la cotidianidad, en donde tiene una finalidad utilitaria. Geométricamente, el punto “adquiere su forma material en la escritura: pertenece al lenguaje [...]”,⁷² en ese orden realiza una condición práctico funcional. Según el pintor ruso, el punto puede alcanzar su autonomía sólo si se libera de su habitual estado práctico-funcional. Dicha autonomía es factible en el mundo pictórico; en otro sentido, su condición como ente abstracto, en la pintura, se materializa, “alcanza necesariamente cierto tamaño, recubre determinado espacio. Tiene además determinados límites que lo dejan aislado de aquello que existe en su entorno”.⁷³

La forma y el tamaño del punto son indefinidos, estos pueden determinarse cuando el punto se encuentra en relación con el plano pictórico o superficie y con las demás figuras que complementan la composición. En uno de los relatos, un objeto que alcanza gran importancia es un “clavo”, más bien un punto, esta pequeña pieza de metal no es únicamente lo que parece, adquiere valores plásticos y simbólicos.

La localización de un punto (en el espacio) implica “establecerse alguna referencia pre-existente: o no podremos decir dónde está ese punto [...] puede estar pegado a la pared o volando a través de una ventana, pero el punto en la pared sigue siendo el mismo”.⁷⁴ Como puede notarse, el punto actúa en el espacio (también en el tiempo), pero no colabora de manera aislada, trabaja en conjunto con la línea. De hecho, la línea surge del punto.

La línea por su parte se define como “la traza que el punto deja con su movilidad; por consiguiente se trata de un producto suyo, el cual tiene su origen en el mero instante en que se altera el completo reposo del punto”.⁷⁵

Por un lado, cabe señalar el carácter dinámico del punto, que también puede permanecer en reposo. Por el otro, la línea es el resultado de cierta energía cinética

⁷⁰ Wassily Kandinsky, “El punto”, en *Punto y línea sobre el plano*, p. 15.

⁷¹ Cynthia Maris Dantzic, *Diseño visual*, p. 87.

⁷² Kandinsky, *op. cit.*, p. 15

⁷³ *Ibidem*, p. 19.

⁷⁴ Cynthia Maris Dantzic, *op. cit.*, p. 86.

⁷⁵ Kandinsky, *op. cit.*, p.47.

provista de movimiento, lo que motiva la dirección que puede prolongarse indefinidamente. Kandinsky argumenta que en la tensión de la línea recta “está la forma más simple de la posibilidad infinita de movimiento”.⁷⁶ Se han establecido tres tipos de línea recta: la horizontal “existe en la percepción humana como la línea o el plano sobre el cual se yergue el hombre o se desplaza”,⁷⁷ la línea que se opone a la anterior y que forma con ella un ángulo recto es la vertical, por último, la diagonal, que está en relación con las dos anteriores y divide el ángulo de 90° en dos ángulos iguales de 45°. En el análisis de “Un clavito en el aire” se verá que por medio de éstas se da paso a la creación de figuras.

Si la línea es una sucesión de puntos, entonces su límite son el punto de inicio y el punto que pone coto o detiene el movimiento. Ahora bien, si la línea sólo tiene longitud, al moverse de un punto a otro, su grado de libertad es simplemente hacia delante y hacia atrás.⁷⁸

La ubicación, dirección y extensión precisas de la línea pueden percibirse si el espacio a un lado de ésta se trata de manera diferente al del espacio opuesto. Así que el segundo elemento básico hace visible el espacio de cada lado de la línea.⁷⁹ Lo anterior acentúa su unidimensionalidad, productora de la primera dimensión o del plano (la línea como característica propia –dice Kandinsky– es apta para la formación de planos). Se ha llegado, de esta manera, a las dimensiones del espacio que se originan por la relación entre líneas y puntos, asimismo ambos recursos plásticos señalan las características que distinguen una dimensión de otra. Largo y alto constituyen la segunda dimensión o bidimensionalidad; la tridimensionalidad que se refiere a tres planos: largo, alto y ancho, y proporciona el volumen.

El método por excelencia, o la “fórmula mecánica para la proyección de objetos tridimensionales sobre una superficie plana de dos dimensiones, aplicada por los artistas como ayuda *para crear la ilusión de profundidad y de alejamiento* desde el plano pictórico”⁸⁰, es la perspectiva. Así, se consigue no un espacio real, sino la apariencia de éste mediante la ubicación y el tamaño. En pintura, es posible crear tal apariencia, pero,

⁷⁶ *Ibidem*, p. 48. En el ámbito pictórico existe una larga lista de tipos de línea, de las que no haré una descripción minuciosa, sólo me limitaré a la línea recta, pues, de ella se derivan la curva, la quebrada o la angular, etcétera. Véase *Punto y línea sobre el plano*.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 49.

⁷⁸ C. M. Dantzinc, *ibidem*, p. 87.

⁷⁹ *Idem*

⁸⁰ Luis Monreal y Tejada y R. G. Haggar, *Diccionario de términos de arte*, p. 318.

ante todo, producir una ilusión tridimensional del espacio. Sin embargo, Cynthia Maris arguye que el poder evocador de la palabra (el lenguaje) es capaz de crear, quizá mejor que una imagen pictórica, la apariencia del espacio tridimensional.

Respecto al funcionamiento de la perspectiva –se establecen diferentes tipos–, sólo haré alusión a la perspectiva de un punto, en cuyo caso “el punto de fuga infinito se encuentra en el centro del plano pictórico con diagonales trazadas hasta él desde cada esquina”.⁸¹ Una característica de este tipo de artilugio es que permite ver de frente el espacio proyectado, además de que “da una sensación de unidad, de todo y también de orden”⁸² en el espacio. Es decir, no se presenta como un espacio fragmentado, sino que, por el poder organizativo de la perspectiva, cada parte del espacio tiene y ocupa una posición establecida para conformar un todo.

Si bien es cierto que para percibir un objeto tridimensional (sobre todo aquellos detalles ocultos) es requisito que tal forma se mueva o que el espectador efectúe un movimiento o recurra a técnicas perspectivistas para dar realce a un ángulo espacial; en el ámbito narrativo la posición del narrador desempeña esta importante función que representa un recurso de activación y dinamismo espacial.

Especialmente en “Unos cuantos tomates en una repisita”, la construcción de la vecindad –espacio diegético en el que los protagonistas viven un amor ilícito– se verifica por medio de la perspectiva. Cada parte que conforma la casa colectiva adquiere énfasis, se traza un paseo por las dimensiones espaciales, un espacio plástico que sugiere volumen; un largo pasillo, corredor, insinúa la profundidad. Es preciso que los anteriores artificios, esenciales para configurar formas, estén suscritos a un soporte: el Plano Básico.

Resulta oportuno aludir a las características del Plano Básico a partir de la teoría que ha formulado Kandinsky, pues pienso que Hernández construye el espacio como si se tratara de un plano donde punto y línea llevan a cabo sus funciones de entes puramente plásticos. Me atrevo a decir que en la narración, “Un clavito en el aire”, –en el que se crea el *locus* por medio de un clavito incrustado en la pared y un hilo del tiempo (una línea)–, se encuentra un equivalente con la pintura abstracta (en las obras de Hernández, los elementos plásticos antes referidos son la base de la composición).

⁸¹ *Ibidem*, p. 106.

⁸² Javier Navarro de Zubillaga, *Mirando a través. La perspectiva en las artes*, p. 115.

La estructura narrativa se pliega a una pictórica –en este caso, la hoja de papel sustituye al lienzo, la pluma al pincel–, de modo que el espacio de Hernández se erige como un cuadro que privilegia aspectos visuales.⁸³ Con el manejo de tales elementos, por parte de nuestro autor, se remite, en un aspecto formal, a ciertos cuadros de Kandinsky. Los recursos que abordaré en este apartado serán útiles, además, para estudiar el último cuento, según el orden ya indicado, de modo formal.

Ahora bien, el Plano Básico se define como “la superficie material llamada a recibir el contenido de la obra”.⁸⁴ Esquemáticamente se compone por dos líneas horizontales y dos verticales; de esta manera, se perfila como una unidad independiente con respecto a aquello que lo rodea. Por el cruce entre las dos horizontales y las dos verticales se genera la forma del plano: el cuadrado.⁸⁵

De acuerdo con la posición del par de horizontales, el plano básico se ordena en superior e inferior. En lo que se refiere a las verticales se disponen en derecha e izquierda. Asimismo, considerado como un “ser viviente”, el plano consta de un arriba y de un abajo (superior-inferior):

Cada ser viviente como tal, el PB [Plano Básico] inclusive, tiene un arriba y un abajo que mantienen entre sí una relación incondicional y permanente. [...] El artista “teme” al PB y sabe con cuánta consecuencia y “felicidad” acepta el PB los elementos adecuados en orden adecuado. Este organismo primitivo, pero viviente, se transforma a través de un manejo correcto en un organismo nuevo, exultante, no ya primitivo, sino con todas las propiedades de un organismo desarrollado.⁸⁶

Organismo que sustenta las formas, las figuras, los colores, las partes que lo integran, creaciones del artista.

El arriba presenta las siguientes propiedades: soltura, esto es, que conforme las figuras se acercan al límite superior más desligadas se encuentran; sensación de ligereza, cuando las figuras pierden peso y se separan progresivamente; libertad, donde se origina impresión de movimiento.

⁸³ No está de más mencionar que, es posible considerar, para un trabajo posterior, un estudio más profundo del espacio hernandeano a partir de los principios estéticos del arte abstracto.

⁸⁴ Kandinsky, *op. cit.*, p. 127.

⁸⁵ Según el autor de *Punto y línea sobre el plano* se establecen tres tipos de formato del plano básico; formato ancho (las horizontales son más largas que las laterales), formato alto (las verticales resultan más largas en relación con los bordes horizontales) y formato cuadrado; sólo me ocuparé de este último ya que en el texto “Un clavito en el aire” se presentan las peculiaridades de dicho formato.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 129.

El abajo produce efectos contrarios: condensación, esto quiere decir que las figuras mientras más se aproximan a la horizontal inferior, más se acercan unas con otras; pesadez, que la libertad de movimiento es más limitada, y por último, ligazón.

El arriba, el abajo, izquierda, derecha se correlacionan, de modo que se configura un complejo sistema que es el plano. Entre el arriba y la izquierda se instaura un rasgo de pertenencia ya que ambas cuentan con las mismas características: soltura, ligereza, liberación y, finalmente libertad y movimiento. Las propiedades del arriba siempre superan a las de la izquierda, es decir, arriba hay mayor soltura, ligereza, libertad con respecto a la izquierda (en ella decrecen estas propiedades).⁸⁷ Esta serie de cualidades operan del centro del plano hacia arriba. El abajo está vinculado con la derecha, ambas comparten condensación, pesadez, ligazón. A la derecha el debilitamiento es menor, sin embargo, abajo se incrementa. Estas propiedades se generan del medio hacia abajo. El centro del plano se determina por la intersección de dos diagonales, así, desde el centro emanan la tensión y el movimiento.

Si bien pienso que el espacio de Hernández se construye con valores plásticos, también tiene un nivel simbólico, para ello es preciso hacer referencia a ciertas particularidades de la imagen de la casa con base en las ideas de Bachelard, tema que trataré en la siguiente sección.

La casa, cuerpo de imágenes e intimidad del espacio feliz

Una de las principales aportaciones al estudio del espacio fictivo es el trabajo realizado por Gaston Bachelard en *La poética del espacio*. El teórico francés establece el denominado “espacio feliz”, entendido como el refugio más cercano al hombre, que en su interior alberga los recuerdos, el pasado, los sueños y los pensamientos. La labor trazada por el filósofo me interesa, ante todo, por el estudio de la imagen a partir del lenguaje; asimismo, me será útil para aportar al espacio de Hernández un valor semántico y simbólico.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 133.

Bachelard determina un *corpus* de ciertas imágenes, cada una con peculiaridades muy específicas, pero que comparten un rasgo en común, “el de habitar”. La casa, el nido, la concha (entre otras) conforman ese conjunto de imágenes del espacio antropológico, me enfocaré únicamente en la casa. Todas son imágenes del refugio, diría tal teórico: “todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa”.⁸⁸

Los rasgos esenciales de la casa son las coordenadas geométricas (largo, alto y ancho) y la función de habitar. Bachelard reconoce dichas propiedades: “En efecto la casa es primeramente un objeto de fuerte geometría. Nos sentimos tentados de analizarlo racionalmente. Su realidad primera es visible y tangible. Está hecha de sólidos bien tallados, de armazones bien asociados. Domina la línea recta”.⁸⁹ Sin embargo, para conocer la función primera (de habitar) es preciso trascender las dimensiones geométricas y, por ende, los detalles que nos dan a conocer el espacio, esto es, la descripción. El teórico se enfoca en una función práctica: la de morar la casa, vivir el espacio, le atañe cómo el ser humano reside el espacio ante las circunstancias de la vida.

En el terreno del espacio feliz, la casa es “nuestro rincón del mundo. Es –se ha dicho con frecuencia– nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término”.⁹⁰ Se trata de un espacio estrechamente vinculado con el hombre, pues desde el momento en que se inicia la vida comienza protegida y encerrada. Se considera un universo porque posee la materia adecuada, tanto los sólidos que permiten construirla (que hacen de ella un bien material, que la edifican como la fortaleza del hombre) como el calor de un hogar que acoge y nutre al ser humano. En suma, en la casa se tienen todos los bienes esenciales que mantienen un orden y sacian al habitante, de modo que el “ser reina en una especie de paraíso terrestre de la materia”.⁹¹

Para conocer los valores de la casa, este teórico se centra en el interior, el cual es el cobijo, la seguridad. En cambio, en el exterior se encuentra lo desconocido, la inseguridad, “circunstancia en que se acumulan la hostilidad de los hombres y la

⁸⁸ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, p. 143.

⁸⁹ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 80.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 34.

⁹¹ *Ibidem*, p. 37.

hostilidad del universo”.⁹² Lo anterior resulta en una razón por la que ciertos hombres desean agazaparse dentro de la casa; cabe aclarar que no abordaré el espacio exterior en mi análisis, antes que nada, daré prioridad al espacio de adentro (representado por la recámara) puesto que éste se privilegia en los cuentos de Hernández. La alcoba es el lugar de mayor intimidad, por su cercanía y su estrecho vínculo con el hombre, es una extensión de la personalidad, el espacio íntimo por excelencia. Es un *locus* a la medida del ser humano, sobre todo si es una pieza angosta.⁹³

Por ejemplo, en “Santa Teresa”, el protagonista permanece durante el desarrollo de la historia en su cuarto, de modo que el *locus* interior será esencial. Los personajes sólo pueden comprenderse en ese entorno, sus acciones, ideas, pensamientos y deseos se concretan dentro de la estancia. Podemos hablar de un personaje-habitación; refugiarse tiene una finalidad: morar su propio ser, realizar una introspección.

Es importante precisar sobre el valor protector que posee la casa. Ésta cobija al hombre de las adversidades de la vida (el fracaso, la muerte, la enfermedad, etcétera) y lo protege de las manifestaciones de la naturaleza (tempestades, nieve, granizo, heladas, lluvia, vendavales, etcétera), las cuales ejercen un comportamiento negativo o agresivo hacia la morada. Permanecer en tal entorno es una garantía de bienestar, el ser humano (y su intimidad) siempre estará seguro si se resguarda en él.

Mientras más intensas sean las fuerzas hostiles de la naturaleza, la casa será más cálida, más amada y más profundo el placer y la necesidad de residir en dicho espacio.⁹⁴ 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. Cabe destacar que 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 tanto, se trata de un habitante más del mundo.

Las anteriores ideas son reveladoras para nuestro análisis: la alcoba se instaura no sólo como el espacio fictivo por excelencia en la prosa de Hernández, sino como un personaje, su proyección no se centra en una mera escenografía, también se atribuyen a su caracterización rasgos físicos y fisiológicos, adquiere un carácter vital, esto sucede con la vecindad y la habitación de Serenín, actor principal de “Unos cuantos tomates en

⁹² *Idem*

⁹³ *Ibidem*, p. 263.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 71.

una repisita”; la vecindad se describe como una anciana e incluso llega a erigirse como la protagonista de los dos primeros capítulos.

Otro aspecto que enfatiza el valor humano de la casa es la ventana, la cual hace posible que dicho recinto cuente con una capacidad visual, que pueda ver. “La acogida de la casa es entonces tan completa que lo que se ve desde la ventana pertenece a la casa también. [...] Para ella, ver es tener, ve el mundo tiene el mundo.”⁹⁵ Como ya he mencionado, en el espacio diegético cabe toda posibilidad; así pues, el cosmos y todos sus elementos (que pueblan el universo: nubes, lluvia, montañas, astros, etcétera) forman parte y pueden entrar al espacio.

En su complejidad, la casa se constituye en un cuerpo de imágenes, de ella se desprenden el desván y el sótano. Ambas imágenes siempre se concentran en torno a dicha morada, cuya finalidad es salvaguardar al ser humano al establecer entre sí un orden esquemático vertical.⁹⁶ En otras palabras, tal sitio se estructura de manera vertical por medio de la polaridad espacial del desván (arriba) y por la del sótano (abajo), así pues, se funda un diseño espacial. Cabe hacer hincapié en que la verticalidad refuerza el valor de intimidad, ya que organiza en partes la casa de acuerdo con la elección del hombre –ya sea que opte por el tejado o el sótano– la intimidad sólo se concentrará en alguna de esas partes, de modo que este espacio será el centro de mayor intimidad y también el de mayor protección.

En la construcción del espacio de Hernández se privilegia la parte elevada (el tejado). Entonces, no sólo los *loci* interiores serán fundamentales para nuestro análisis, sino también los pisos altos configuran esta arquitectura.

En cada polaridad se establece un orden, por consiguiente, una manera disímil de habitar cada espacio; el ser de la buhardilla vive a su manera y disiente del personaje del sótano.⁹⁷

⁹⁵ *Ibidem*, p. 99.

⁹⁶ Un componente esencial para la casa es la escalera, su función estriba en el hecho de ascender o descender o propiciar el acceso hacia arriba o hacia abajo. También refuerza y esquematiza la verticalidad de la casa, señala los desplazamientos de los personajes y con el acto de subir y bajar confirma la capacidad dinámica del espacio diegético. En el ámbito del espacio feliz, indica Bachelard, “la escalera que lleva al cuarto se sube y se baja. [...] En fin, la escalera del desván más empinada, más tosca, se *sube* siempre. Tiene el signo de la ascensión hacia la soledad más tranquila” (*Ibidem*, p. 57).

⁹⁷ Únicamente haré mención del desván, lugar más recurrente en los cuentos de Hernández. En lo que se refiere al sótano, consúltese el capítulo “La casa. Del sótano a la guardilla”, en *La poética del espacio*. Cabe mencionar que Ernestina de Champourcin, quien estuvo a cargo de la traducción de la obra de Bachelard, emplea el término “guardilla” para referirse a lo que comúnmente llamamos buhardilla, tejado, desván.

Así, el esquema de orientación espacial se vincula con el de las polaridades espaciales, específicamente con la coordenada arriba-abajo. Debido a esta coordenada es factible la construcción geométrica y el ordenamiento de la casa en un sentido vertical.

El desván:

dice en seguida su razón de ser; protege al hombre que teme la lluvia y el sol. Los geógrafos no cesan de recordar que en cada país, la inclinación del tejado es uno de los signos más seguros del clima. Se comprende la “inclinación” del tejado. Incluso el soñador sueña racionalmente; para él el tejado agudo rebana las nubes. Hacia el tejado todos los pensamientos son claros. En el desván se ve con placer la fuerte osamenta de las vigas.⁹⁸

El tejado por estar situado en la parte alta permite que el individuo tenga un contacto más directo con el sol, el trueno, el granizo, etcétera. Asimismo, advierte Bachelard, la altura aísla el cuarto. Por la altura es factible establecer distancia con el exterior, sobre todo se facilita el alejamiento del mundanal ruido.⁹⁹ 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 al autor de *La poética del espacio*, 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. Lo antepuesto aporta valores al espacio de los textos, la alcoba alcanza las significaciones del desván; los protagonistas de las narraciones desean morar su estancia con la finalidad de que las ideas tomen una unidad de orden, así, la alcoba se perfila como un espacio símbolo de los pensamientos.

Sin duda, toda geometría de una casa está provista de una ventana, se trata de un elemento que ha sido y es de importancia capital para el espacio diegético. La complejidad y riqueza de sus significados varía; ya sea que confirme o subvierta sus principales funciones, a las que enseguida haré referencia, puesto que su recurrencia en los tres relatos de Hernández lo amerita.

Además de demarcar el interior y el exterior del espacio, la principal función de la ventana es la de ser un mecanismo intersectivo y mediador entre ambos espacios, en los que se vive y que se perciben de maneras diferentes. Cuando está abierta se activa con

⁹⁸ *Ibidem*, p. 48.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 57.

mayor frecuencia este carácter mediador entre “lo de fuera y lo de dentro”;¹⁰⁰ asimismo, indica la oposición entre la clausura de un espacio y la apertura de otro. Pero, ¿qué sucede cuando el interior de un espacio carece de una ventana? De modo lacónico, se incrementa la intimidad y el encierro, bien señala Gullón: “la casa que se cierra será con toda probabilidad, anticipación o correspondencia de la necesidad o el deseo de sustraerse a la comunicación”.¹⁰¹ Al mismo tiempo, la clausura pone coto al interior, se establece un orden.

Cabe preguntarse, ¿de qué características goza la ventana para lograr el deslinde con la realidad circundante? La ventana, se ha mencionado, es un espacio para mirar a través de ella, todo aquello que se divisa con la vista establece una determinada distancia, entre el hombre que observa y el objeto expuesto al ojo. Es la distancia la que permite, no sólo la separación o el deslinde, sino además, un efecto de irrealidad que se incrementa cuanto mayor es ésta, “de manera que no percibimos los planos intermedios y quedan ocultos los caminos reales por los que podríamos llegar hasta lo visto”.¹⁰² Entonces, mientras más alejado se encuentre el objeto, mayor será el grado de irrealidad. Estas ideas serán básicas para entender el funcionamiento de los entornos íntimos, pues cuando los personajes fijan la mirada en un cuerpo celeste, en las estrellas, en las nubes se lleva a cabo el deslinde con el mundo inmediato y, al mismo tiempo, en ellos se materializa el espacio íntimo. La ventana hace énfasis, puntualiza que tales espacios se edifican en otro nivel de realidad.

Ortega y Gasset ha mencionado que “la ventana tiene mucho de marco”. Hernández emplea el recuadro de la abertura en la barda con fines pictóricos, así que una escena recreada por el pincel o un panorama de la naturaleza son ya un diseño espacial que será importante para este trabajo.

Hasta aquí he hecho referencia a la funcionalidad de la ventana, pero las capacidades visuales, mediadoras, intersextivas y el acceso abierto a la imaginación no son las únicas. Otra de sus aportaciones es generar el argumento. Tal hecho es posible por su sola presencia y por sus reiteradas apariciones (lo que la afianza, por su recurrencia, como el tema descriptivo principal) durante el transcurso de la historia y,

¹⁰⁰ *Ibidem*, pp. 360-361. La dialéctica de “lo de fuera y de lo de dentro” (polaridad dentro-fuera) ha sido discutida y estudiada por Bachelard, Gullón y otros. Por la extensión de este tema, sólo remito a la bibliografía.

¹⁰¹ Ricardo Gullón, *Espacio y novela*, p. 19.

¹⁰² José Ortega y Gasset, *El espectador*, p. 93.

ante todo, porque las acciones de los protagonistas giran en torno a ella.¹⁰³ Al mismo tiempo, crea tensión narrativa, la cual está sujeta a la posición visual del actor; si se mira de fuera hacia adentro (acción propia del personaje masculino): desde una calle, una avenida, etcétera, o de dentro hacia afuera (visión femenina). Dicha cuestión plantea la diferencia entre ambos ángulos de visión. Cada personaje, de acuerdo con el género, mira de distinta manera.

Zubiaurre establece dos tipos de miradas: en lo que respecta a la perspectiva del varón, es ésta la que con mayor seguridad crea y garantiza la tensión narrativa cada que orienta la mirada de fuera hacia adentro; se le considera, por excelencia “el pivote central alrededor del cual gira la trama”.¹⁰⁴ La perspectiva visual masculina genera tanto curiosidad en el lector como acción en la narración, debido a que descubre nuevos lugares. En suma, “la mirada masculina es poderosa, poética, porque crea nuevos espacios y amplía el mundo”. En cambio, la femenina resulta más pasiva, también, crea *locus* pero por medio de la ensoñación, entornos que tienen validez en el mundo de “ficción” creados por la mujer. En fin, tal óptica se limita a producir espacios de ensueño.¹⁰⁵

Qué implica y qué finalidad tiene el hecho de que el protagonista masculino mire o traspase el vidrio. Dicho ángulo de visión se adentra en el interior doméstico, con la intención no sólo de curiosear y descubrir un lugar, sino ante todo en busca del ser amado. Así pues, la óptica masculina no se dirige a cualquier interior, en estricto rigor, sólo a aquellos sitios en los que reside la mujer. Las anteriores nociones teóricas arrojan datos importantes para comprender la función de la mirada propia del varón en los relatos, ya que ésta cumple con una función social y estética; no sólo revela panoramas antes no vistos, además, invade un espacio ajeno y al mismo tiempo denuncia un acto ilícito (la infidelidad, como sucede en “Unos cuantos tomates en una repisita”). Igualmente, es un puente de contacto entre uno y otro espacios.

En la narrativa de Hernández la ventana funge como un espacio laberíntico, por este medio nuestro escritor lleva al personaje y al lector de un lugar a otro; de un paisaje a una nube, de una nube a un espacio íntimo en el que el protagonista puede extraviarse

¹⁰³ M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, pp. 363-364.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 371.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 366-367. Sobre la perspectiva femenina véase *El espacio en la novela realista*, especialmente el capítulo dedicado a la ventana.

en la inmensidad de estos *loci*. Los actores se encuentran constantemente en la dialéctica que establecen el espacio diegético y el seudodiegético, de manera que los cuentos plantean una relación dicotómica: realidad-ficción, de cuya oposición se infiere un antagonismo espacial: habitación (espacio concreto, sujeto a la realidad en la que impera la razón), e imaginación (entorno no tangible, sumamente privado). La imaginación, en el caso de Hernández no se traduce en un “estar en la nube”, todo lo contrario, en ese sustraerse del mundo inmediato, que implica crear un *locus* íntimo, el hombre busca su existencia.

Todos los elementos hasta ahora estudiados (la casa, la línea, la perspectiva, entre otros) serán los presupuestos bajo los cuales analizaré la construcción del espacio fictivo en los relatos de Efrén Hernández. Así, en esta argumentación propongo explorar la importancia del espacio en el discurso de nuestro autor. Cada cuento conquista y presenta tres niveles espaciales (un entorno diegético, un íntimo y uno plástico), puede tratarse de una multiplicidad de espacios que se proyectan como cajas chinas. Las anteriores aseveraciones se verificarán en el siguiente capítulo, destinado al análisis.

Capítulo III. El espacio en la narrativa de Efrén Hernández

Antes de dar inicio a este capítulo es preciso mencionar algunos aspectos sobre la organización de los textos para los fines de este análisis.

Los relatos siguen una secuencia relacionada con el sistema espacial, es decir, cada construcción verbal mostrará la importancia del espacio en el discurso y las diferentes formas de construcción; en este punto intervienen dos sistemas espaciales: el espacio diegético (que se refiere a la vecindad, la alcoba) y el espacio íntimo (por mencionar algunos: el *locus* íntimo del amor, del sueño, de la inteligencia, etcétera). En ocasiones la transición de un sistema a otro se da por medio de un mismo elemento, por ejemplo, la recámara (en sus diferentes modalidades de cuarto, buhardilla, tejado) además de su cualidad de escenario y su carácter simbólico, también resulta la herramienta elemental para la edificación de los entornos íntimos. El protagonista que, a menudo se introduce en la habitación, se interna en su propia conciencia, en sus cavilaciones, en sus espacios íntimos y, ¿por qué no decirlo?, en los del autor.

Una vez mencionado lo anterior el orden de los textos será el siguiente:

Primero analizaré, en el relato “Unos cuantos tomates en una repisita”, los lugares de la acción: la estancia y la vecindad provocan un acercamiento al espacio diegético como escenario (el cual alcanza un pleno desarrollo por medio de la descripción). En este cuento, el espacio se emplea como instrumento para ejercer la crítica social, tanto de una clase, como de un país. Así, internarse en la vecindad representa sólo el umbral para acceder a otro nivel espacial: el espacio íntimo del amor.

Enseguida, “Santa Teresa”, narración en la que la recámara y el actor de la historia se expresan por medio de la geometría. Basta que el joven, residente de ese entorno, mire a través de la ventana para que dé inicio al espacio del sueño, de la imaginación y, asimismo, basta que se recurra a tal abertura en la pared, pero en su función de marco pictórico, para dar paso a la creación de una pintura.

Por último, el texto “Un clavito en el aire”, en el que una pequeña, cerrada y austera alcoba se emplea como un laboratorio para hallar una respuesta a la proliferación del tiempo (la unidad temporal, motivo de inspiración para el tema del cuento que tanto desea escribir el protagonista, pero que no llega a concretar).

“Unos cuantos tomates en una repisita”

Uno de los temas principales en la narrativa de Hernández es el amor. Al respecto, Ana García Bergua advierte: “Es notable la manera en que aborda el amor Efrén Hernández en sus cuentos, siempre alusiva, más similar a ciertas narraciones de Chesterton o de Virginia Woolf. El amor es un misterio: impregna todas las menudencias de un insomnio o florece entre las grietas y los accidentes de una ruinosa vecindad”.¹⁰⁶ “Unos cuantos tomates en una repisita” narra la historia de un amor clandestino entre Serenín y una figura femenina que se oculta bajo el anonimato.

El relato se organiza en cinco secuencias.

En la primera parte, el narrador menciona un elemento de capital importancia: la ventana, situada en el edificio de enfrente, es decir, localizado muy cerca del sitio donde se lleva a cabo la acción: la vecindad. De este conjunto habitacional se insiste en los detalles, destacando, ante todo, el riesgo que corren los inquilinos debido a las circunstancias en las que se encuentra esta vivienda, a punto de derrumbarse.

El segundo apartado se centra en la presentación del personaje central: Serenín Urtusástegui, joven temeroso, motivo de los comentarios de las vecinas en los pasillos. Además, cobra importancia la geometría de la vecindad y, por ende, todo el trayecto que el protagonista efectúa para llegar a su habitación; sillas, mesas, entre otros, tienen una posición exacta. La caracterización de Serenín, los rasgos de su personalidad (tímido, temeroso), se abordan en la tercera parte.

En la cuarta secuencia se alude al por qué Serenín habita aquella morada: el amor lo mantiene atado, casi enraizado en dicho lugar. En contraste, el país exhibe una crítica situación que afecta todos sus órdenes: político, económico, social. Sin embargo, dentro de la vecindad parece no ser relevante ese asunto, pues es menester que el idilio se lleve a cabo.

En la quinta y última parte puede notarse un mayor desarrollo de la acción. Será hasta aquí donde los sucesos, movimientos, desplazamientos, diálogos entre los actores se realicen; el amor ilícito se lleva a cabo por medio de un tomate que la amante lanza, a través de un vidrio roto, al cuarto de Serenín; antes de cometer esta acción, ha colmado

¹⁰⁶ Ana García Bergua, “Los simulacros de Efrén Hernández”, en *Tachas y otros cuentos*, p. 17.

el tomate de besos. El joven levanta del suelo el pequeño vegetal y lo coloca en una repisita, de manera que le rinde un culto profano; así, el amor clandestino nunca se pone al descubierto.

Para proceder al análisis, puesto que la proyección del espacio muestra una continuidad topográfica, me centraré en los tres primeros apartados, en los que la unidad temática es la caracterización del espacio y de Serenín. El acercamiento permitirá notar que la forma de recrear el *locus* es semejante a un cuadro. Claro está que escindir el cuento no significa perder la correlación de partes, por el contrario, se tiene presente que se trata de un sistema verbal complejo. Cabe advertir que la construcción del espacio durante el proceso de enunciación nunca se da por concluida; en uno, dos o en más fragmentos descriptivos, la referencia a un nuevo detalle siempre abundará en la representación del entorno. Cuando sea preciso, pues, recurriré al resto de las secuencias narrativas, ya que pueden aportar datos reveladores sobre el asunto que me concierne.

Asimismo, conviene señalar que la vecindad, que adquiere peculiaridades pictóricas y un carácter simbólico, será la antesala de un segundo nivel: el espacio íntimo del amor, el cual alcanza su proyección en las dos secuencias restantes.

La vecindad y el cuarto, espacios simbólicos y pictóricos de ficción

En el capítulo anterior señalé que todo relato, en tanto universo de interacciones humanas, requiere de un espacio en el cual se verifiquen los acontecimientos. “Unos cuantos tomates en una repisita” solicita, recurrentemente, de esta coordenada; la narración se inicia con un largo fragmento descriptivo; desde un primer momento el contexto espacial adquiere relevancia, por lo cual citaré en extenso el fragmento:

De una fecha ya ida para siempre hace mucho, o sea, de un remoto tiempo que nunca ha de volver, *en virtud de que no la acabaron, una de las ventanas de la pared de enfrente quedó sin terminar*. Y así, sin terminar ha ido quedando, y, por lo que parece, todavía va a seguir así por tiempo indefinido, pues al actual propietario *de la vecindad* no se le notan trazas de que se le espante el sueño, ni de que haya esperanza de que le espante, pensando en terminarla.

[...] Porque, si bien es *cierto que sólo con mirar lo que se mira desde el patio*, ya es más que suficiente para que hasta la más despreocupada de las almas entre y se sumerja

en todo un mar de pensamientos terminantes y de finalización, no lo es menos que no hace falta alguna que el señor licenciado se prive de su sueño, ya que *motu proprio* sin necesidad de que nadie se desvele, *no sólo la ventana, pero la vecindad entera está acabándose* [...]

No vi nunca paredes más ruinosas, pilares más comidos, techos más combos, ni pisos más deshechos. Vieja, lo que se dice vieja, vieja como ninguna otra es esta casa, tanto, que en la tradición del barrio la elevan a contemporánea de Iturrigaray, el virrey. Y lo más grave, es que aseguran, que desde tan remotos tiempos no ha venido a pasarle un albañil ni por el pensamiento. Cosa no hay aquí, ni porción de cosa, que no sea de Damocles; *canteras, vigas, ladrillos, etc., día y noche están suspensos, detenidos en semejantes hebrechitas de cabellos, que yo tengo a milagro el que la lluvia de caliches,* con ser tan pertinaz, no haya tenido, hasta la fecha, otras consecuencias que proporcionar ocupación a la sirvienta que aquí barre, quebrantar varios trastes y reformar, en quién sabe qué artes, la nariz de uno de los gallos de la portera.

El más elemental instinto debería bastar para ponernos sobre aviso, para hacer que cayésemos en cuenta y palpásemos, como con nuestras propias manos, la inseguridad en que bajo estos techos se encuentran nuestras vidas.¹⁰⁷

Por medio de los nombres y adjetivos (elementos básicos de la descripción, la cual está compuesta por una nomenclatura y una serie predicativa: frases, adverbios y adjetivos): ventana, pisos, techos, ladrillos y sus características, el lector de entrada crea una imagen del espacio, una casa en ruinas. Por sobre todo, gracias o debido a los adjetivos, el entorno presenta una naturaleza semántica; tales lexemas, además de aportar forma, textura, generan también un juicio de valor. En otras palabras, los materiales con los que está construida la vivienda –más bien se trata de restos, de trozos que parecen sostenerse por una especie de malla– al mismo tiempo que ventilan toda la estructura, denuncian las carencias padecidas por una determinada clase social. La serie predicativa, compuesta por los anteriores elementos lingüísticos, no sólo intenta ofrecer una representación fotográfica o una imagen de la casa, sino una valoración, de modo que la construcción de la vecindad se comprende como la edificación de un mundo social decadente. De la misma forma lo hace la segunda serie: “Vieja, lo que se dice vieja, vieja como ninguna otra es esta casa, tanto, que en la tradición del barrio la elevan a contemporánea de Iturrigaray, el virrey”. Vieja y virrey son importantes lexemas connotativos, aluden, no a un atributo, sino a una visión subjetiva. La vecindad

¹⁰⁷ Efrén Hernández, “Unos cuantos tomates en una repisita”, en *Obras. Poesía. Novela. Cuentos* (nota preliminar de Alí Chumacero), México, FCE, 1965, pp. 356-357. En adelante todas las citas a este texto y al resto de los relatos que analizaré se harán por esta misma edición. Al final de cada texto, entre paréntesis, se indicará el número de página. También, en la mayor parte de las citas emplearé las cursivas. El uso por tal recurso tiene como finalidad destacar las características, la representación y la proyección del espacio.

representa el mundo de la miseria, de la necesidad y, a su vez, es un centro de denuncia. Así, la vivienda más que un recinto habitable, se describe de manera metafórica como una anciana, la comparación con el virrey concede una vivificación de lo inanimado, tiene “hebrechitas de cabellos” y “pensamiento” (esta última cualidad hace de la casa heredera de una serie de recuerdos, de un tiempo pretérito), por tanto el *locus* es, también, una evocación del pasado: coetáneo de Iturrigaray.

De ahí que en ese microcosmos existan seres despreocupados por la situación del país, por ejemplo las vecinas, para quienes la muerte de Álvaro Obregón, dice el narrador, “El asesinato del presidente electo, era un suceso pálido carente de interés” (p. 377). De lo anterior se desprende que en el relato subsisten dos mundos: la realidad objetiva que hace referencia a la situación social y política, y la realidad subjetiva, en la que las vivencias cobran mayor énfasis, esta última subordina a la primera. Si bien los personajes permanecen con una actitud pasiva ante los acontecimientos que son relevantes, es tarea del lector llevar a cabo un proceso de concientización. Así, Hernández plantea una visión crítica de la sociedad de su momento.

Así pues, los arrendatarios habitan un sitio viejo, gastado, carcomido, roído por el tiempo. Aunado a ello, el país vive una fuerte crisis en todos sus órdenes: social, político, económico:

Para acabarla de *arruinar*, los tiempos *están malos*, las *cosas están caras*, el gobierno *paga las quincenas con retraso*, *descuenta de los sueldos* la contribución del *Income Tax*, *quita un tanto por ciento* para formar el presupuesto del Partido Nacional Revolucionario, *otro tanto para la Dirección de Pensiones Civiles* de retiro, y ahora, como si no fuera ya bastante, anda por ahí el rumor de que *van a descontar, todavía, un diez por ciento del total del sueldo* para evitar un déficit de no sé cuántos millones en el Presupuesto (p. 364).

Las construcciones lingüísticas: “los tiempos están malos”, “las cosas están caras”, “paga las quincenas con retraso”, “descuenta de los sueldos”, etcétera, reiteran el mismo valor: un grado menor, disminución, un inventario de carencias que aluden a un sistema en descenso. Estas frases guardan una estrecha relación con los atributos iniciales, con aquellos lexemas que califican el extremo desperfecto de la residencia. En sus paredes ruinosas, sus pisos deshechos, se refleja la crisis que padece el pueblo. Así como el paso del tiempo ha deteriorado la casa, de la misma manera la patria vive, tiene “tiempos malos”, ambos pueden derrumbarse, todo está en ruinas. En este sentido podemos

afirmar que la vecindad resulta un personaje colectivo que denuncia las fallas de un sistema. Aquella imagen de la vivienda semejante a una anciana se erige como símbolo de la nación mexicana.

En el primer fragmento descriptivo (dedicado a los atributos de la vecindad) se hace énfasis en que la ventana “de la pared de enfrente quedó sin terminar” (habrá que tomar en cuenta que la ventana tendrá una gran riqueza de funciones en el texto), punto de partida para mirar, por medio del discurso, hacia el interior de esa morada; un artilugio pictórico que invita a “mirar a través”,¹⁰⁸ a ese elemento regresaré más adelante. En este relato se echa mano de la perspectiva central o de un punto de fuga,¹⁰⁹ la cual proyecta “un espacio totalmente racional, es decir, infinito, constante y homogéneo”.¹¹⁰ El *locus* de la diégesis (universo espacio temporal), sus componentes, sus detalles, la posición de cada parte, la arquitectura de esta ruina colectiva están ordenados

Y no se crea que Serenín tiene *su cuarto próximo* a la entrada, de manera que, en caso de emergencia, le fuera dable salir corriendo y alcanzar a llegar a buen tiempo a la calle. No, sino que para llegar a él, *necesita adentrarse en treinta metros de zaguán, en seguida, atravesar de lado a lado un patio tal, que para poder reconocer a un individuo, situado al otro extremo, es necesario violentar los ojos; después hay que emprender la ascensión de una escalera*, a cuyos pies, hasta los gatos se persignan para subir bien. Mi palabra de honor que es cosa seria. [...] *Y al fin, le es preciso entrar por un pasillo semejante a la cara de la muerte, temeroso y oscuro, que no tenga palabras para encararlo.*

Y en este pasillo, a la derecha mano, queda la puerta de su estancia, mejor dicho, buharda, la cual es nada más así, como se ve al entrar, sin nada extraordinario (p. 358).

¹⁰⁸ Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, p. 99.

¹⁰⁹ El término “punto de fuga” se encuentra estrechamente vinculado con la noción del infinito. Desde la antigüedad tal cuestión estaba vedada al hombre: “el infinito se daba de manera absoluta sólo en dios, si bien en la naturaleza existía de manera relativa, dado que se pensaba que el número de posibles formas era infinito. Además, también resultaba que la gran cadena del ser daba lugar a un número infinito de posibilidades para el número de entes que la formaban. En todos estos casos la existencia de un infinito se remitía a fin de cuentas a la participación de la divinidad en la determinación de lo creado, sin que el hombre tomara ningún papel activo aparte de ser capaz de percibir y asimilar a su sistema de conocimiento tal concepto. Sin embargo, con el surgimiento de las técnicas perspectivistas el infinito quedó al alcance del hombre. Éste podía, con el simple hecho de determinar el punto de fuga de una pintura, simbolizar el punto que en la realidad se localizaba a una distancia infinita del observador” (J. Rafael Martínez, “El punto de fuga y la captura del infinito”, en *Espacios imaginarios*, p. 319). Para Hernández, el punto de fuga, por tanto, el infinito, tiene una calidad connotativa.

¹¹⁰ Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 12.

Por medio del lenguaje, el proceso que lleva a cabo Hernández es similar al de la ejecución de un “cuadro”.¹¹¹

La cita invita a percibir, a “recorrer” cada una de las partes del espacio.

Más que narrar una historia, la intención es generar aspectos visuales, figuras, líneas, como si el lector fuese un espectador de cuadros. El narrador invita a mirar la óptica de la voz que enuncia, involucra el ángulo visual del receptor: “No vi nunca paredes más ruinosas, pilares más comidos, techos más combos, ni pisos más deshechos”. La descripción de aquella casa se focaliza en un narrador omnisciente que todo lo ve, lo oye y que puede desplazarse hacia todas direcciones.

Se proyecta la vecindad por su cara frontal, rasgo fundamental de este recurso pictórico que sólo permite ver los objetos de dicha manera. Así pues, el lector observa desde la puerta: “No, sino que para llegar a él [su cuarto] necesita adentrarse en treinta metros de zaguán”, la puerta encuadra este pasaje pictórico. La voz que narra sigue los trazos del punto de fuga, situado al centro y oculto detrás de las escaleras, aquí convergen las líneas diagonales sugeridas por el largo pasillo (los treinta metros) que se amplía, aún más, con el patio que cruza de lado a lado. Justo con el desplazamiento que emprende el joven se “trazan” las dimensiones.

Con los treinta metros y el patio se insinúa la unidimensionalidad, se da paso así a la primera dimensión; los verbos de movimiento denotan la profundidad, por ejemplo: ‘adentrarse’, ‘atravesar’, refieren estrictamente a la espacialidad, al lugar donde se consumará el acontecimiento.

Enseguida, más al fondo, se encuentra la escalera, bastante apartada del ojo del espectador; paulatinamente, dicho objeto se aleja y se modifican sus proporciones. Situados, lector y personaje, al inicio del portón, la escalera se aprecia más pequeña, el tamaño disminuye pero la proporción está en equilibrio (se consigue una progresión de tal elemento en el espacio). Subir, además de activar el movimiento, indica la segunda dimensión: la altura, la bidimensionalidad. La escalera sugiere una línea diagonal, la inclinación de este medio de acceso es un signo de inseguridad, tal como todas las demás partes de la casa: “una escalera, a cuyos pies, hasta los gatos se persignan para subir bien”.

¹¹¹ Es oportuno aclarar que Hernández, valiéndose del lenguaje, no hace, en el fuerte sentido que la palabra lo exige, un “cuadro”, sino que consigue, produce, efectos visuales, provoca sensaciones en el espectador-lector. Así pues, cada que emplee tal término o sus sinónimos acudiré a las comillas.

Luego Serenín se introduce: “Y al fin, le es preciso entrar por un pasillo semejante a la cara de la muerte, temeroso y oscuro, que no tenga palabras para encarecerlo”, la frase un “pasillo semejante a la cara de la muerte”, indica la tercera dimensión: el ancho, para proporcionar el volumen. Mientras el protagonista se desplaza, se despliegan una y otra coordenadas. Asimismo, el trayecto de Serenín por la vivienda implica trazar ángulos; de los treinta metros (en línea recta) el personaje se dirige a un punto medio: la escalera (en línea diagonal que junto con la anterior línea forma un ángulo de 135°), por último se accede al pasillo.

La perspectiva obliga a leer el espacio, no como la extensión geográfica que contiene objetos y atributos, sino con un énfasis en la geometría, en las dimensiones, en la estructura interior de esta casa. Al mismo tiempo que se crea un espacio con un sentido de unidad, ante todo monumental, puesto que los diferentes ángulos espaciales alcanzan un realce; dicha fórmula mecánica sitúa a Serenín de un plano a otro: de los 30 metros de piso, a las escaleras, por último al pasillo y el cuarto. No obstante, se infringen los principios de la perspectiva de un punto de fuga o central, la cual sólo permite proyectar el espacio y el objeto de manera frontal. En el fragmento citado, la vecindad se presenta de frente, pero también se puede “ver” una parte oculta, que no se percibe frontalmente, sino que implica un movimiento en línea perpendicular, me refiero a la alcoba de Serenín: “Y en este pasillo, a la derecha mano, queda la puerta de su estancia”. El espacio fictivo, a diferencia del pictórico, alcanza mayores posibilidades gracias al poder evocador del lenguaje.

El modelo de la perspectiva refuerza la ilusión o efecto de realidad del espacio diegético, el lector no sólo “ve”, sino que, gracias a la máxima ilusión de realidad, la perspectiva lo invita a traspasar la descripción y el “lienzo”. Se le hace creer, por medio de la palabra, que el entorno se vive, se siente.

La escenografía alcanza un carácter simbólico; no obstante su configuración como marco físico, tiene peso: la historia no podría llevarse a cabo más que en aquel entorno, ya que éste intensifica la trama, connota una posible tragedia, los obstáculos en la relación amorosa.

Hernández, cual pintor, maneja la técnica perspectivista. En estos primeros capítulos, la construcción del espacio tiene como intención primordial mostrar una visión plástica, para ello, el bolígrafo y la hoja de papel sustituyen al pincel, y a la paleta

con los óleos y el bastidor, respectivamente. Por lo antes dicho, considero oportuno, al menos en los tres primeros apartados destinados a la edificación del espacio en el texto, sustituir la palabra cuento por “cuadro”, con la idea de que en él se privilegian y explotan las sensaciones, entonces, el lector se convierte en un sensible espectador. La vista se potencializa ante aquella representación realista, oscura y un tanto melancólica de esa sociedad.

Como se ha notado, la descripción es la herramienta privilegiada para introducir el espacio en el texto; tal recurso, al centrarse en la proyección del entorno y los objetos, interrumpe la proliferación del tiempo. En nuestro ejemplo, se produce un espacio estático, dicho estatismo hace posible que la casa permanezca estable ante los ojos del lector, esto es, causa el efecto de un “lienzo”, pero a la manera sutil de la expresión plástica. Así, este pasaje bien puede ser una “tela” que “pinta” una parte de la sociedad mexicana, un estilo de vida que va en contra de las propias leyes de la existencia, pues permanecer allí es estar a expensas de lo que suceda. Sin embargo, habitar esa residencia resulta un placer más que un miedo, según el narrador: “Con todo, yo no sé qué particular virtud tiene esta dichosa finca, el caso es que le sobran inquilinos; cuanto sujeto viene, querría vivir aquí, y aún no sé de nadie que haya desocupado una vivienda por su gusto” (p. 357).

A todo lo anterior cabe agregar que el modelo de la perspectiva funciona de manera simbólica, la intención es situar al lector en perspectiva, en otras palabras, que el lector aporte su punto de vista sobre aquella sociedad.

Si bien en su conjunto la vecindad se perfila como el gran escenario –de manera especial–, se precisa de una escena delimitada: la alcoba. Por la importancia de esta idea, citaré en extenso el relato:

Y en este pasillo, a la derecha mano, queda la puerta de su estancia, mejor dicho, buharda, la cual es nada más así, como se ve al entrar, sin nada extraordinario. (Sin nada extraordinario, siempre y cuando no se pierda la noción de lo que, relativamente a lo demás, podría en esta casa ser llamado extraordinario). La puerta porque se entra, da a las cejas en su mayor altura, es casi cuadrada, con todo y no ser ancha, y le da por gemir de que la abran, como si tuviera reumas, anquilosis, o como si le dolieran, al rompersele, los hilos de sus telarañas. Y otro tanto al cerrarla.

Y una vez dentro, Serenín se siente uno de aquellos caballeros que en los cuentos se han visto atravesar bosques en llamas, desiertos de espadas, lagos de dragones, cerros de “irás y no volverás”.

Y, en efecto, no se les diferencia, sino en el miedo que él sí tiene y que ellos no tenían.

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

Al entrar, Serenín *tienta las duelas antes de cada paso*, y cada vez que afirma un pie, da una vuelta al cuello y vuelve al techo el rostro a examinar las vigas con los ojos.

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

Allá, al fondo, está la cama arrinconada, atada con alambres su cabecera a unas alcayatas que entran en la pared, en previsión de que no rueda y de que sus patas no vayan a enterrarse hasta la ingle en algunos de los innumerables puntos falsos, o en cualquiera de los agujeros ya del todo y *descaradamente manifiestos*.

Las mesas y sillas se encuentran colocadas en los sitios más sorprendentes, que colocarlas al gusto no es posible, y *es que aquello es todo un rompecabezas*, y el que quiera algún objeto, y en seguida olvidara la acomodación exacta que por fuerza le corresponde, se vería en un apuro para volverlo a asentar.

El primer día, el día en que Serenín alquiló el cuarto, desde que tomó posesión de él y se dio a acomodar sus muebles, empezó el sufrimiento, días enteros los pasó buscando el sitio en que cada cosa pudiera estarse. Sólo después de mucho fue encontrando los sitios en que es posible la acomodación (pp. 358-360).

Aquí se echa mano de la descripción en su forma paratáctica (es decir, a manera de lista) para introducir el contexto físico, los detalles del cuarto (o nombre susceptible de un desarrollo de acuerdo con su campo semántico): ‘puerta’, ‘piso’, ‘techo’, ‘muros’, ‘duelas’, ‘cama’, ‘sillas’, ‘mesas’, ‘restirador’, ‘techuelos’, ‘ventana’, a modo de inventario. El amueblado que no responde al buen “gusto”, sino a las limitaciones ocasionadas por el deterioro, establece el principio de orden espacial, esto es, de acuerdo con el apartado segundo, cada objeto, es decir, cada personaje tiene una posición establecida: “Allá, al fondo, está la cama”, “restirador donde dibuja y el cercano a la ventana”, “Las mesas y sillas se encuentran colocadas en los sitios más sorprendentes”.

Por medio de la comparación se genera la imagen de una recámara fragmentada: “y es que aquello es todo un rompecabezas”; puerta, piso, muros, etcétera, se describen de manera individual, pero en su totalidad, se concibe un principio de unidad. El adjetivo ‘rompecabezas’ traduce o representa los desperfectos de la casa.

La frase: “el tren del tiempo, *acarreador de ruinas*” aporta un valor connotativo, advierte el futuro de la vecindad (el derrumbe) así como el hecho de que se descubra el amor ilícito (de ahí, “acarreador de ruinas”), de lo cual se deduce un paralelismo entre el derrumbe físico de la casa y el moral, que recae sobre la amante –es decir, ella pone en

riesgo, en primera instancia, su honorabilidad—; para la época, la infidelidad en el matrimonio era un acto penado socialmente, las vecinas (la colectividad que vive en ese microcosmos) criticarían ferozmente a la joven que Serenín ama con fervor. Así, la caída de la vecindad presagia la desacreditación de la consorte, no es gratuito que la acción, la infidelidad, se lleve a cabo en la vecindad (lugar idóneo para poner en evidencia el acto prohibido). El espacio reproduce la conducta de los personajes, allí el acontecimiento, la relación amorosa (dentro de un entorno estropeado por el tiempo) se vuelve un hecho trascendente en la historia. Asimismo, el límite espacial (la esposa del turco en su residencia y Serenín en su cuarto) incrementa el aspecto erótico, los amantes en ningún momento tienen contacto, el amor se da en la distancia y se consume por el intercambio de miradas.

En lo que respecta a la construcción del espacio, se trata no sólo de generar un inventario de los objetos, sino de percibir la realidad espacial desde todos sus posibles ángulos. Entonces, el cuarto se construye con base en montajes, en escenas independientes y fragmentadas.

En la cita transcrita, el narrador selecciona una serie de elementos para definir el espacio. Asimismo, atribuye características fisiológicas a algo inanimado; no se pretende una descripción del espacio como escenografía, ante todo se intenta una caracterización de la alcoba, para ello los siguientes elementos son de gran importancia.

La ‘puerta’ se describe por medio del modelo de las cuatro variables, el cual aporta la forma, el tamaño, la cantidad y la distribución en el espacio. De ella se conoce su principal función: medio para entrar y clausurar un lugar; su forma, “casi cuadrada”; su tamaño, “con todo y no ser ancha”; su disposición en el entorno: “da a las cejas en su mayor altura”; su sonoridad, “le da por gemir de que la abran, como si tuviera reumas, anquilosis, o como si le dolieran, al rompersele, los hilos de sus telarañas. Y otro tanto al cerrarla”. Esta última cualidad (emitir un sonido) concede tanto a la puerta como al cuarto un carácter vital: más que de un *locus* habitable parece tratarse de un ser, pues padece enfermedades propias de cierta edad, se lamenta de sus malestares, de su envejecimiento.

En tres frases se califica el principal atributo del piso: “es costillar de vigas directamente expuestas a la vista”, “es esqueleto casi mondo de su piel de pavimento” y “su aspecto es semejante al de un puente de ferrocarril”, en suma, se crea la imagen de

una osamenta, dicha imagen connota muerte, pobreza. Por medio de estas construcciones lingüísticas puede notarse una liberación de la imagen, recurso característico de la vanguardia. Algo similar ocurre en este breve panorama descriptivo del nombre ‘piso’, en el que destacan las imágenes en cascada, en secuencia que tienden a un efecto visual, establecen entre sí una relación de analogía para subrayar la idea de un *corpus* carente de músculos, de arterias, tal como la estancia misma.

La alcoba de Serenín muestra la poética, los valores del espacio feliz –del cual ya hablamos–, se refiere al refugio del hombre que alberga el pasado, los recuerdos, los pensamientos, el sueño. Desde tal ámbito, la casa está compuesta por el sótano y el desván. La casa del protagonista (su tejado) alcanza un carácter simbólico, ya que detenta las propiedades de la buhardilla.

Para el joven, habitar el desván es un placer debido a que: “La puerta porque se entra, da a las cejas en su mayor altura”. “Cejas en su mayor altura” no es otra cosa que “ese vivir en las nubes”. Serenín precisa de un espacio alto porque al alejarse del exterior puede residir en ese sitio íntimo que es el amor (o sea un espacio pseudodiegético que crea el joven, al que regresaré más adelante). “Arriba”, representa el presente: el amor. “Abajo”: el futuro, el derrumbe; entonces, la muerte, la caída del país como sistema. Todo avanza hacia una misma dirección: gradualmente, la casa se daña, la nación se encarece, no obstante, el idilio evoluciona a pesar de las adversidades.

No es gratuito que Serenín more en un desván, su condición como habitante de ese lugar, su movilidad en un sentido vertical, es siempre hacia un mundo imaginario –en este caso el amor–, donde el actor instaura un orden. Un elemento que facilita este desplazamiento es la escalera, ascender se vuelve un desplazamiento vital para el amante, es un acceso hacia el amor, implica un alejamiento de las vecinas y de todo lo que perturbe la comunicación amorosa. Subir simboliza alojarse en la verdadera y única morada, ese espacio íntimo: el alma.

Antes mencioné que la casa exhibe una función protectora, la cual se pone en marcha ante las fuerzas de la naturaleza (la lluvia, por ejemplo). La vecindad y el cuarto de Serenín son espacios en los que tal función se genera gracias o como consecuencia del amor ilícito. Habitar el cuarto es un riesgo tanto por las malas condiciones del inmueble, como por el eminente peligro de que la relación ilícita se descubra. Se instaura una dialéctica entre la seguridad que toda casa promete (auxilia a Serenín de la

lluvia, salvaguarda a ese joven de las mismas inseguridades del entorno, así como de los comentarios de las vecinas, las cuales desean encontrar la respuesta sobre el por qué unos tomates ocupan un lugar privilegiado en la repisa de Serenín) y el peligro: del amor, del desplome mismo del espacio.

Serenín vive en “situación de desplome” no por carencias económicas, sino por un menester sentimental. El *locus* simboliza las dificultades del amor ilegítimo por medio del deterioro del espacio. Cuando el narrador compara la residencia colectiva: “tal y como una bomba con la mecha encendida. La llamita del tiempo va corriendo; va corriendo sobre el hilo de la mecha hacia la bomba” (p. 360), se hace alusión al amor prohibido que también detonará como aquel explosivo, no es gratuito entonces que el personaje se compare con un: “Globo de hule entre alfileres”, todo representa peligro y destrucción.

Sin embargo, Serenín es un ser del desván, lugar idóneo para soñar de modo racional, donde las ideas siempre son claras. El muchacho “vive entre nubes”, pero está consciente de que, en algún momento, se descubrirá el idilio. Justo en un objeto, que jamás levantaría sospechas, él y la amada depositan y esconden sus sentimientos: en unos tomates (más tarde veremos que estos vegetales son portadores de una carga de significado). Serenín racionaliza sus actos para evitar consecuencias y prolongar esta aventura.

Por una parte, para la amada, la alcoba es protección contra la presencia del marido, allí el amor se encuentra a salvo. Por otro lado, la vecindad y la buhardilla brindan comodidad y abrigan al muchacho.

Puede decirse que la función protectora de la vecindad, debido a sus desperfectos se invierte: sus canteras, muros y paredes no son seguras, en vez de procurar la vida de Serenín y la de los demás habitantes, las ponen en peligro, ya que en cualquier momento puede derribarse. No obstante, el protagonista se vale de ciertos medios, para no sólo sobrevivir entre los escombros, sino además procurar el amor; para ello, el personaje re-edifica su tejado:

Lo último que le fue preciso hacer, consistió en edificar techuelos, con que quedarán protegidos de los proyectiles que de tiempo en tiempo caen del techo, al menos los lugares en que hay que permanecer con cierta continuidad. Tales lugares son: el de la mesa de escribir y leer, el de la cama, el del restirador donde dibuja y el cercano a la ventana. De manera, que en cada uno, se ven edificaciones de un tipo

nunca visto, y que a lo que más se aproximan, *es a esos techos extensos sobre un palo*, con que protegen del sol, sus puestos, los vendedores indígenas, *unos a modo de paraguas rectangulares, y de ellos, tres están sostenidos por un solo palo, y uno, el de la cama, sobre dos.*

A alguno de estos refugios corre siempre Serenín, y ahí –qué bonito es ver llover y no mojarse– se está durante todo el tiempo que permanece dentro de su cuarto, y hasta la fecha en que va esta descripción, ha logrado escapar aproximadamente a salvo, aproximadamente digo, porque leves terronazos, tropiezos sin consecuencias y otras pequeñeces, no han faltado (p. 360).

De manera sencilla se describen los precarios techos, domina la geometría, se vislumbra un equilibrio entre líneas horizontales “paraguas rectangulares” y verticales: “sostenidos por un solo palo”, se parte de una forma para producir otra.

Como se sabe, el ser humano, a menudo, está en búsqueda de un *locus* en el que pueda sentirse seguro y mejor acogido, y si él mismo construye tales sitios, éstos resultan más gratos.

Sólo se restauran y aseguran aquellos lugares de mayor intimidad para prolongar el amor, de ahí el deseo de ocupar una casa en ruinas. Las reconstrucciones hacen de ese entorno inseguro un espacio habitable para salvaguardar al personaje, pues, “A alguno de estos refugios corre siempre Serenín, y ahí –qué bonito es ver llover y no mojarse–”. La función protectora no se invierte en su totalidad, gracias a los techuelos que hacen de la vecindad una fortaleza.

Las peculiaridades del cuarto establecen con las características físicas de Serenín una relación de semejanza:

Y aquí hemos también hablado de un muchacho pusilánime, atemorizable en sumo grado, y tímido como un sistema nervioso, como un árbol de eléctricas antenas expuesto a la intemperie, de un muchacho que todo se recoge a la más insignificante variación, que todo se repliega, que tiembla y que palpita y no osa disputar el campo ni tan siquiera a un pollino todavía no salido de la edad de la lactancia, ni tan siquiera a sostener la mirada de una mariposa, si se posa frente a él y se queda mirándolo de frente (p. 361).

Por medio del efecto de “espejo” el actor y el espacio se proyectan. La habitación se describe como un esqueleto: “costillar de vigas” (remito a la cita enfocada a la proyección de la alcoba), Serenín como “un árbol de eléctricas antenas expuesto a la intemperie”, una imagen compartida se emplea para aludir a una misma figura delgada. Aunado a ello, los rasgos de carácter también se manifiestan; cualquier mínimo movimiento produce o crea un efecto como si la estancia temblara. A lo que más se

parece Serenín es a un sistema nervioso. Ambos tiemblan, comparten una característica: el miedo. Los adjetivos ‘pusilánime’, ‘atemorizable en sumo grado’, ‘tímido’, acentúan el temor que particulariza a la figura principal: “uno llamado Serenín Urtusástegui, cuyos espantadizos ojos están bastante lejos de poder servir de explicación al morar de su dueño en esta casa” (p. 358). El sentido óptico alude a su cobardía. El lugar define al joven. El entorno en ruinas enfatiza su miedo, pero también sirve de relieve a Serenín; atravesar ese pasillo “semejante a la cara de la muerte”, ascender la escalera en la que “hasta los gatos se persignan para subir bien”, acciones que elevan su heroicidad; “además el entorno, si no *pre*-destina el ser y hacer del personaje, sí constituye una indicación sobre su destino *posible*”.¹¹² Así pues, la vecindad, el cuarto, hacen referencia al futuro del amante: quedar sepultado. El espacio resulta una extensión de la personalidad de Serenín. La noción espacial con respecto al actor, debido a la relación que se establece entre ambos, cobra importancia; señalan Wellek y Warren: “El marco escénico es medio ambiente, y los ambientes, especialmente los interiores de las casas, pueden considerarse como expresiones metonímicas o metafóricas del personaje. La casa en que vive un hombre es una extensión de su personalidad. Descríbase la casa y se habrá descrito al hombre”.¹¹³

Ahora bien, la indumentaria del enamorado reafirma tanto ciertos valores del *locus* como los refuta:

Cada día pasa poco más o menos a esta misma hora. Inmediatamente que sale de la oficina se viene acá a su casa. *Trae bastón, esta costumbre es casi seguro que la heredó. Pues no viste con elegancia y, por lo que se ve, no es amante del lujo, e indudablemente, Serenín no usa su bastón con idea igual a la que impele a los fifís a que lo usen, sino simplemente porque le agrada traerlo. Es suyo un bastón delgado, remata en cayado y, el cayado, en cabeza de perro.* Un día, por andar con sus prisas, perdió uno anterior a éste, luego lo sustituyó con éste y, éste, quién sabe si también lo pierda (p. 364).

El elemento más significativo en la descripción es el bastón. Portar tal objeto disiente con la edad del joven, señala un falso envejecimiento, al mismo tiempo, connota la antigüedad de la vivienda colectiva: contemporánea al virrey. Con este

¹¹² Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 79.

¹¹³ René Wellek y Austin Warren, “Naturaleza y formas de la ficción narrativa”, en *Teoría literaria*, p. 265.

objeto Serenín no es un anciano, pero toma un aspecto avejentado, como el lugar que habita.

La vecindad y el cuarto expresan al inquilino más importante, Serenín. A simple vista, el hecho de usar bastón (como un aparente signo de lujo) contrasta con la pobreza del espacio. El adjetivo ‘delgado’ desempeña una significativa función ya que hace alusión tanto a la figura magra del protagonista como a la austeridad del sitio. El bastón se convierte en un objeto emblemático, no sólo del actor, sino además del espacio; entre el entorno, el actor, el atuendo, se redondea la misma idea: deterioro, vejez y austeridad.

En conclusión, la buhardilla de Serenín y la vecindad son los dos grandes personajes en los tres primeros capítulos. La proyección de ambos *loci* es relevante, se construye no a la manera de un escenario, sino como un actor más en la historia, pues la vecindad tiene una especie de *corpus* en el que todas sus partes se correlacionan; los pilares, paredes y techos, los rincones del cuarto parecen dialogar entre sí.

La vecindad es el recinto de todos sus habitantes, su refugio, pero, ante todo, su sepulcro. El amor sólo puede significarse en ese entorno porque, al igual que las paredes de la casa colectiva, es un acto malogrado por tratarse de una relación ilícita. Todo es caduco como ese amor imposible que no puede realizarse más que en los escombros.

Por medio del modelo de la perspectiva se representa la linealidad del tiempo acaecido y materializado en el espacio; el presente: la situación de ruina en que se encuentra la vivienda; el pasado: construcción contemporánea al virrey Iturrigaray; el futuro: el derrumbe. Además, el elemento plástico invita a “ver”, obliga a hacer una lectura plástica del espacio. Al echar mano de la perspectiva frontal, concretamente, con el punto de fuga se representa la captura del infinito, que en Hernández se comprende como la muerte, el desenlace de todo ese microcosmos integrado por Serenín, las vecinas, Cuauhtemocito, entre otros: “la vecindad entera, con todo cuanto contiene dentro: objetos, perros, peces, pájaros, vegetación y gente, se hará un montón de escombros” (p. 361). De modo que el relato plantea la dicotomía vida-muerte que se significa en la coordenada espacial; la vida toma relevancia por las acciones de los protagonistas, la muerte resulta un suceso inesperado e inherente al hombre. Hernández concibe el espacio como el límite de la vida, quizá antes de que se descubra el amor, la casa puede caer, sepultar todo y poner fin al idilio. En suma, el autor de “El señor de palo” aborda temas de importancia universal: el espacio, la vida, el amor y la muerte.

El agujero-ventana: espacio íntimo del amor

Hemos visto que en el espacio diegético de “Unos cuantos tomates en una repisita”, por medio de la perspectiva, se efectúa un trayecto que recorre la longitud, la altura y la profundidad más recóndita de la vecindad. Asimismo, la perspectiva no sólo cumple una intención plástica, sino que además es un instrumento; Serenín, desplazándose por las diferentes partes de la vecindad, va de una dimensión a otra hasta llegar a su habitación para encerrarse, acto que conlleva una interiorización; en otras palabras, la construcción de un espacio íntimo. Así, el espacio diegético sigue un movimiento de lo general a lo particular: de la panorámica de la casa a la alcoba, luego, al espacio íntimo. Poco a poco, el *locus* se acota, sigue una construcción en abismo, cuyo objetivo será conseguir una comunión con el espíritu. Un instrumento esencial para la configuración de dicho espacio es la ventana, justo en el momento en que Serenín se sienta a un lado de ella para mirar el muro de enfrente, reflexiona el narrador:

Yo estimo que, al menos de paso, debo referirme aquí a un problema relativo a lo que en este espacio se ha ido transcribiendo. Todas las ventanas del muro, repito, cuentan con todo aquello con que debe, en lo esencial, contar una ventana, y merecen, sin reparo, ser llamadas ventanas; pero la inope y no completa *en que posa con vigilante ensueño sus ojos Serenín*, carente de vidrieras, de marco y de cortinas, que no consiste, en fin, sino en el vano, ¿podrá, con propiedad, ser llamada ventana? ¿No sería más propio llamarla, simplemente, agujero? (p. 368)

El ‘agujero’ “carente de vidrieras y de cortinas, que no consiste en fin, sino en el vano” remite al sentido más común de una ventana: una abertura que se deja en la pared, como también un elemento interseectivo y mediador; cada amante desde sus respectivas ventana y agujero se comunican para alimentar ese amor que resulta imposible.

Sobre todo, el agujero funciona como el medio que facilita la separación con el mundo inmediato, este deslinde se hace explícito por la frase: “en que posa con vigilante ensueño sus ojos Serenín”, ‘ensueño’ indica el nivel de “ficción”, una seudorealidad que el protagonista crea y en la que habita; sugiere además la forma, el color, la atmósfera y la textura.

Serenín a través de su ventana emprende la fuga, si bien, en dirección al exterior, ésta implica un viaje al interior del personaje, una mirada hacia un sitio ubicado afuera

es el umbral de un entorno interior más amplio y dilatado, no acotado por bardas, paredes, techos ni pisos.

Este segundo sistema espacial precisa de una serie de fases para su configuración; en el Estadio de la contemplación, el primero de cuatro que sirven de presupuestos para poner en mecanismo el pseudoespacio, la mirada es de importancia capital:

[...] se asegura de la solidez de una silla que junto a la ventana está, se sienta en ella y se pone a mirar.

Mirar no es como ver. Ver, es dejar que la luz obre sobre el dispositivo de los ojos. El que abre los ojos, el que no se los tapa, ése es el que ve. *Mirar, en cambio, es entregarse por medio del sentido de los ojos, es polarizar las potencias del ser hacia el objeto que capturan los ojos.* Aquel que abre los ojos, y condensa, además, sobre las obras que la luz obra en sus ojos, su presencia, ése es el que mira.

[...]

Mirar no es como ver. Mirar es entregar el alma al objeto que capturan los ojos. Es algo más que ver, es ver con sed. En el mirar de Serenín, que ya se ha dicho, se ve esta sed de sorber, querer beber algo a este muro, y *en su expresión se nota, cierta, esa demanda interna, profunda y fervorosa que muestran los que oran en silencio* (pp. 366-367).

Se trata de una mirada semántica con dos funciones. Por una parte, adquiere un sentido de ‘entrega’; Serenín no sólo contempla, sino que comunica a su receptora que el amor es mutuo. Por otra, la facultad visual insinúa ‘pertenencia’, el amor de ella, únicamente, le corresponde a Serenín y no al marido. Por el sentido óptico Serenín invade, traspasa un espacio privado: la casa de los cónyuges.

El amor infinito hacia ella: “entregar el alma al objeto”, esa contemplación es la mejor explicación de ese fervoroso amor, un hecho consumado a través de una acción sensorial. Asimismo, trae consigo una vivencia en el protagonista. Por medio de aquel sentido él dirige sus sentimientos hacia la mujer amada: “Y Serenín se ha vuelto silencioso, concentrado fantasmal, se ha ido replegando hacia su espíritu” (p. 371).

Esta forma de existencia, mirar de manera absorta a la joven, sin duda remite a la vida mística, manifiesta claramente en el siguiente fragmento: “y en su expresión se nota, cierta, esa demanda interna, profunda y fervorosa que muestran los que oran en silencio”. Dicho de otra manera, el amor dirige el espíritu de Serenín, une su alma con ese ser que parece superior y al que debe el sentido de su existencia, por ella permanece en aquellas ruinas. Los menesteres amorosos se vuelven toda una doctrina. Con respecto a la cuestión mística en la narrativa de Hernández, Lourdes Franco argumenta:

Efrén Hernández, integrado por el afecto y la tradición a su famoso personaje: Tachas, aquel joven que en la clase de derecho se dejaba conducir no por la voz del maestro sino por la magia de las nubes, es además de narrador, poeta; un poeta movido, arrancado casi, me atrevería a decir, por una honda preocupación mística, cuyas características se irán definiendo a través de algunos de sus textos que muestran cómo Efrén Hernández va retomando, de la escuela neoplatónica, de la más pura tradición cristiana (Santa Teresa, San Juan y especialmente fray Luis) y de la corriente romántica representada por Novalis, los principios que habrán de conducirlo por los senderos de la purificación espiritual.¹¹⁴

En este texto, como diría Franco, Serenín también se mueve, se conduce “por una honda preocupación mística”, esa forma de vida en soledad (estado de abstracción) guarda semejanza con tales principios religiosos,¹¹⁵ cuya finalidad es una entrega total con el ser amado.

Paralelo a la acción de “mirar”, el atardecer sirve como tela de fondo, produce un efecto de letargo. Durante ese momento de la jornada –por los colores, las sombras, la atmósfera, la textura– se materializa el espacio del amor:

La tarde va cayendo. *Una a modo de esa niebla que se logra con entrecerrar los párpados, va cayendo de arriba y empezando a enturbiar el vidrio melancólico del aire; un poco de ese a modo de sutilísimo polvo oscuro, al cual llamamos sombra, va cayendo del cielo, y un poco de ése, ya no a modo de polvo, sino genuino polvo –y aun pequeñas piedras– va cayendo, intermitentemente de los techos, y como en toda la vecindad (cual ya se ha encarecido tanto) no hay cosa alguna sólida, y como la parte participa siempre de la naturaleza del todo, y como los puntos del piso en que las patas de la silla de Serenín se asientan, forman parte de la vecindad, resulta que lo mismo que la tarde, el silencio, la sombra y lo demás, Serenín también se está cayendo. Si se hurtara un poquito a la izquierda, si, tan sólo llegara a ocurrírsele descruzar su pierna derecha y cambiarla a encima de su izquierda, ay, yo estoy a punto de soltar el trapo de la risa, sólo con la representación que me hago de la cara que haría Serenín tras el trastazo. Pero no, en realidad no hay riesgo; es cierto que la pata trasera del lado derecho de la silla tiene asentado, en relativamente firme a lo más un diez por ciento de la superficie que es su base inferior; mas el joven ni siquiera parpadea, se ha ido y no está aquí, todo su cuerpo y su alma están clavados, con sus ojos, por cima de un nopalillo que entre musgos y quelites silvestres, va naciendo al borde de la ventana de*

¹¹⁴ Lourdes Franco, “El caso Efrén Hernández: Coincidencia y disidencia de un poeta mexicano frente a la mística de los Siglos de Oro”, en *Homenaje a Margit Frenk*, p. 212.

¹¹⁵ Es digno de anotar, aunque sea brevemente, que la mística contribuye a la construcción espacial de Hernández. Tanto el prosista guanajuatense como, por ejemplo, Santa Teresa, comparten una poética mística del espacio. María Noel Lapoujade, en su artículo “Espacios imaginarios místicos de la intimidad”, considera que en Santa Teresa “el Castillo interior, defensa militar o pieza de orfebrería, son los espacios que Teresa imagina para expresar el misterio del espíritu” (p. 110). En el caso de Hernández, éste también proyecta *loci* íntimos que muestran las preocupaciones que atañen al hombre en la vida cotidiana, como definir el tiempo (en “Un clavito en el aire”), o los secretos del amor (tal como sucede en la presente narración); para ello, la figura principal de la historia siempre tiene que emprender un trayecto al interior de sí, hacia su espíritu. Debido a las dimensiones de este trabajo, queda abierta esta aproximación para estudios posteriores.

que precisamente en el párrafo primero de esta historia, se ha hecho mención, [...] (pp. 367-368).

Es explícito cómo un espacio se escinde de otro; ‘sutilísimo polvo oscuro’ separa el nivel de “ficción” del *locus* íntimo del amor. El nivel de la “realidad” está señalado por ‘genuino polvo’, que alude al encarecimiento, al deterioro de la vecindad (espacio diegético), y ‘genuino’ afianza el nivel de “realidad”.

En lo que concierne al espacio del amor, las marcas textuales: ‘sutilísimo polvo’ producen un efecto mágico que envuelve al joven. El entorno íntimo se comprende como la cerrazón en que vive el hombre cuando experimenta los placeres del amor, de ahí ‘polvo oscuro’ y ‘niebla’ que empañan “el vidrio melancólico del aire”, más bien ensombrecen, cubren como un velo la vista de Serenín (la inteligencia). El amor en este texto no es otra cosa más que la cerrazón (un tipo de ‘niebla’, un sitio carente de una estructura fija), tema que con frecuencia aborda nuestro autor (como muestra la novela *Cerrazón sobre Nicómaco*), concepto entendido como un estado antinatural de la inteligencia. Al respecto, caben las siguientes palabras de Hernández:

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. He aquí el origen del desvanecimiento, la altivez, la soberbia. Y sólo porque en ilusión e imaginando, se sabe discernir, llega a tomarse el infecundo y fraccionario *pensar el bien*, en lugar del sustancioso e integral, *vivir el bien*, o sea el sutil ingenio, por la iluminada, auténtica, profunda, verdadera inteligencia.¹¹⁶

El corazón de Serenín se encuentra, pues, engolosinado por la figura de la amada. Si bien en la cita se alude a que el personaje puede caer de la silla, este acto vendría a poner coto a la contemplación, el protagonista dejaría ese *locus* íntimo para retornar mentalmente a su estancia: “mas el joven ni siquiera parpadea, se ha ido y no está aquí, todo su cuerpo y su alma están clavados, con sus ojos, por encima de [...]”. Una cacofonía indica este sentido de ruptura por la frase: “la cara que haría Serenín tras el trastazo”. La cacofonía se emplea para dar énfasis tanto al significado como a un efecto de sentido, esto es, en esta construcción “la forma en que se combinen los sonidos”, es

¹¹⁶ Efrén Hernández, *La paloma el sótano y la torre*, p. 89.

fundamental.¹¹⁷ La combinación y articulación de los fonemas /tras/, /tras/ produce un efecto de sentido fónico: el sonido que se produciría por la caída, y, una carga de significado: el golpe que recibiría Serenín al descender de la silla.

Reitero, la caída de Serenín interrumpiría el espacio del amor, no obstante, se prolonga y se inicia el Estadio de la inmensidad:

Y todavía no han parado en esto las operaciones. Con cuánta razón ha sido dicho: “Tiene el corazón sus razones que la razón no conoce.” Caminando de ecuación en ecuación, de semejanza en semejanza, Serenín ha llegado a demostrar, casi nada, sólo que el agujero este, y el cielo, son lo mismo.

La tierra es alta aquí; más de dos mil metros sobre el nivel del mar, la ventana, ocho o nueve metros más alta que la tierra; más alto aún, pero sin comparación, más alto aún que la ventana, a todos los metros sobre el nivel del mar, reposa el cielo.

Sin embargo, y a pesar de toda *esta inconmensurabilidad de dimensiones que lleva a la dosimétrica ventana el inabarcado cielo*, Serenín, con la barba en la mano, caminando de ecuación en ecuación, de semejanza en semejanza, de par en par, se ha disparado hasta llegar a convencerse de que el cielo y la ventana son lo mismo.

[...]

Nadie, que se sepa, tuvo jamás idea de lo que cielo es. Él tampoco la tiene; pero su corazón se finge que sí sabe, y vendándose los ojos, por un acto de su voluntad de que no da parte a su conciencia, se encierra y vive a oscuras, poseído por la representación que se ha hecho, consistente en que, *al abrazar el dosimétrico fulgor que proyecta sobre una abertura practicada en un muro, abraza el infinito, inabarcable cielo*. Empero, insisto, ninguno, aparte de él, podrá entenderlo nunca. Y es que cada uno se proyecta e inyecta de un modo diverso, su individualidad, la suma que resulta de sumar la inmensidad de su hambre de luz, más la inmensidad de sombra de su espíritu (pp. 370-371).

Serenín funda una igualdad entre la ventana y el cielo porque ambos poseen un rasgo en común, son *loci* abiertos para imaginar, para soñar.

La prolongada distancia (de la ventana al cielo) produce un efecto de irrealidad, significa qué tan inaccesible resulta la amada por estar comprometida. El amor es infinito y etéreo, es deambular entre nubes y tocar lo inalcanzable. La bóveda celeste presenta la textura y dimensiones del espacio del amor. Al igual que la vecindad que se proyecta tridimensionalmente, el espacio íntimo también tiene dimensiones, señaladas por “los dos mil metros” correspondientes a la tierra, la ventana con sus “ocho o nueve metros”, superando a las anteriores: “más alto aún [...] a todos los metros sobre el nivel del mar reposa el cielo”. Así, el espacio del amor es infinito, dilatado y alcanza a materializarse en el firmamento. Igualmente se vuelve un acto sublime; los sentimientos del protagonista, lo llevan a una contemplación y elevación extremas. Las nubes, el

¹¹⁷ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 76.

cosmos, ante la ausencia de la amada, lo dirigen. No obstante, esa materia en la que el entorno íntimo del amor se vierte, en la que se ha convertido Serenín, precisa de una vía que oriente los desplazamientos, más bien los sentimientos, por ese estado de contemplación, así se da paso al Estadio de la transformación.

Por fin, ella se asoma por el agujero, la noche se acerca. Con el oscurecer sólo se percibe una luz brillante que se distingue en todo el edificio donde la dama habita. Ahora una atmósfera sombría introduce dicho estadio:

Más tarde aún, descenderá el silencio, suave, paulatinamente, como con paracaídas. Y cuando el silencio se tienda a reposar sobre la tierra, de la más grande y pálida de todas las estrellas, brotará una canción.

La canción habrá de repetirse muchas veces. El murmullo, que Serenín apenas oye, bajará de lo alto a envolverlo en una como luz profunda:

*Tinieblas de tinieblas
era para mi oído tu silencio.*

Así ha escrito Serenín en el angosto trozo de un block de taquigrafía partido a lo largo por la mitad. Ni piensa en hacer versos o poesía, le sale como agua, durante las exaltaciones en que por sus intimidades se hace la representación de que están conectados él y ella, y que ella puede oírlo:

*De oro y níquel, trémulas,
novilunio y resol, cairel de músicas,
por mi ventana entran
las hebras de tu voz, desenvolviéndose
en mi estancia en silencio (p. 372, las cursivas son
del autor).*

La noche propicia la calma, se genera un ambiente que mantiene vigente la seudorrealidad. La afonía dirige a Serenín para no disiparse en el firmamento carente de perspectiva y en la lobreguez de la noche. La voz¹¹⁸ dulce (“cairel de músicas”) y

¹¹⁸ Como se sabe, el tiempo es un tema que va de la mano con el espacio, ambos llegan a ser indisolubles. Reitero que dicho tema no tiene un propósito fundamental en mi argumentación, pero, brevemente, es digno de comentar que Hernández plantea un cronotopo a través de la relación espacio (habitación)-sonido, en este caso el sonido implica tiempo; la voz de la amante sugiere el transcurrir de la coordenada temporal que se propaga (desenvolviéndose) en el interior de la estancia de Serenín. Asimismo, el sonido debe interpretarse de modo simbólico, es decir, la breve comunicación que se establece entre la amante y Serenín, hace alusión al sentimiento que ambos sostienen, la relación es tan efímera como la voz dulce que la mujer emite. El amor en este texto se comprende como un acto fugaz, medido y determinado por el tiempo, pues, debe considerarse que la vecindad en cualquier momento (sus días están contados) se vendrá a bajo, por ende, también el idilio.

armoniosa de la amada, aletarga al joven y conduce sus pasos por el espacio interior o “tinieblas de tinieblas”, cerrazón, nebulosa que envuelve a Serenín, advierte el narrador: “las cosas del mundo del amor no pueden ser miradas con ojos de sensato, que es necesario verlas a lo loco, que es preciso estar enamorado para comprenderlas” (p. 362). Obsérvese que el sentimiento amoroso motiva la actividad creadora del personaje, en especial, su aguda pluma como poeta.

Los amantes dejan de tener un aspecto físico. Se advierte un cambio en la constitución de la materia; ahora son sólo sustancia: Serenín = oro, ella = níquel (como imagen poética: sol y luna); el proceso se inicia con el silencio, un momento de calma en el que los cuerpos se encuentran en reposo. Luego, la melodía promueve el movimiento, de una energía estática se pasa a una cinética, los dos componentes, cada uno con una carga de sentimientos, requieren de una mezcla que reduzca ambas sustancias, así, llega el último Estadio, el de la condensación:

Primero es el oír, luego el entregarse de su ser, el convertirse en materia docilísima que no hace resistencia a las delgadas fuerzas que lo toman, luego adquirir la forma que le imprimen, luego la captación consciente de esa forma y finalmente, la aparición de las palabras en que esta misma forma se condensa:

*...porque son de dos suertes los rumores,
unos hay que destrozan el silencio,
otros que lo iluminan* (pp. 372-373, cursivas del autor).

El proceso se inicia, los amantes como un líquido, toman la forma del recipiente que los contiene: “luego adquirir la forma que le imprimen”, se trata de un acto voluntario, ambos son materia dispuesta para la fusión de una nueva sustancia: el amor. Ahora todo se ha reducido, él y ella se hacen uno. Podemos afirmar que el *locus* del amor es maleable, capaz de cambiar de forma.

El espacio del amor llega a su fin, justo en el momento en que el marido de la “cantora” (adjetivo que se asigna a la figura femenina) regresa a su casa (dos o tres de la madrugada); ella deja el agujero y corre hacia la cama, Serenín permanece a un lado de su ventana hasta las seis y media de la mañana.

Cada estadio indica el itinerario realizado por el joven en el espacio íntimo, –toma la forma de un laberinto, allí el amante puede disiparse en sus propios sentimientos–, consiste en una serie de momentos en sentido gradual que señalan la evolución del

amor, una seudorealidad construida donde se instala y cobija el protagonista, un sitio idóneo para habitar en el cual es ineludible soñar.

Al mismo tiempo, dicho entorno pone de manifiesto la subjetividad como la materia que motiva su edificación. Al llegar a este punto, se puede afirmar que los espacios íntimos orientadores de la enunciación del relato son un rasgo distintivo de la prosa de Hernández, una propuesta discursiva del espacio con tintes vanguardistas.

En suma, el *locus* íntimo del amor exhibe una virtud, amplía el horizonte de Serenín, pues implica una interiorización del protagonista. La reclusión en el cuarto no sólo indica alejarse del mundanal ruido, sino que paralela a esa acción, se lleva a cabo una profundización vinculada con el ser. Un aspecto de capital importancia en este espacio es, sin duda, el cielo, instrumento de introspección que funge como un espejo¹¹⁹, que proyecta el mundo interior del muchacho; detrás de la figura magra de Serenín se oculta la grandeza, la calma, la tranquilidad, así como el olvido (“les parece que se ha vuelto zonzos”), la distracción (“vivir en las nubes”). Todo está acorde con el personaje, lo acompañan una serie de motivos: su propio nombre, ‘Serenín’, que se deriva de ‘sereno’, las nubes (“las cejas en su mayor altura”), la lluvia, las estrellas, en suma, todos los anteriores que connotan paz, tranquilidad, cualidades que se significan en el cielo. De este modo, el entorno íntimo del amor mantiene un orden, a pesar de que el narrador indique: “En cuanto un hombre se mete con mujeres todo se descompone”, sin embargo, tal *locus* funciona armónicamente; en cambio, en el exterior (donde se insta la realidad del país) impera la crisis, el caos. El seudoespacio del amor deviene rechazo hacia esa realidad.

El agujero-ventana, una suerte de marco pictórico

Si bien he ensayado la intención de algunas características del agujero-ventana, sus facultades no se limitan, únicamente, a lo antes mencionado, ya que desempeña las propiedades del marco pictórico (como el límite del contenido del cuadro).

¹¹⁹ En otro texto de Hernández, “Don Juan de las pitas habla de la humildad”, se emplea de manera explícita el espejo, nótese la recurrencia de tal objeto.

Serenín mira a través de tal oquedad un paisaje urbano, compuesto por la inmensidad del cielo, por el “muro sin encalar”. El agujero es una invitación a mirar el perfil de la mujer amada, una especie de lienzo, para ello se recurre al modelo de la pintura:

A qué hora, cuándo, cómo, tal como tantas otras veces hasta ahora, aparecerán, *detrás de la ventana, unas manos, una cabeza, una señora que, como una automática monita empequeñecida por la distancia*, sabe mirarlo desde allá reír y sonreír, saludarlo con cautela de que nadie la vea y decir, sin que se oiga, sólo con movimientos de los labios: –Ay, te quiero.

Tiene ella unos ojos que a él le gustan mucho, que siempre le recuerdan un bello parlamento de Knut Hamsun: “Antes, señora, no me importaban a mí ningunos ojos. ¿Ojos azules? Bah. ¿Ojos verdes? Qué. ¿Ojos grises? Está bien; pero hoy, señora, hoy se ha atravesado usted en mi camino con sus ojos negros...”

Tiene también cabellos, unos cabellos, hondos y oscurísimos, siniestramente negros, donde los brillos cruzan y se mueven a modo de relámpagos, forman un marco sombrío a su cabeza y, al atardecer, el rostro luce entre ellos maravillosamente.

Cuando llegue la noche, se irá escondiendo todo. Los violetas y marfiles, los rosas y los negros, los nácares y azules se irán hacia lo negro, hacia lo gris, cual disolviéndose en una única tinta parda y homogénea. Y para un tiempo no se verá ya nada, y *la ventana, consumiéndose a par de la figura*, será sólo un recorte no distinto, igual que si detrás no hubiera alcoba, sino un trozo del cielo de la noche, en que se hubieran muerto todas las estrellas.

Un poquito más tarde se encenderá una luz. La fuente luminosa habrá de quedar oculta; pero su emanación coloreará tímidamente el interior, y contra su fulgor amarillento, reaparecerá con visión tenue, la tenue figurita femenina.

En esta incierta hora *el muro*, ya algo más vago que el cielo, *será un borroso lienzo pardo, con un recorte levemente iluminado que semejará una estrella fija, quieta, rectangular y plana*, coronada por una infinidad de otras diminutas y nerviosas, esparcidas al tino por millares (pp. 371-372).

El agujero-marco presenta una escena pintada; para la caracterización del retrato de la amada se percibe el manejo del claroscuro, a través de luz y sombras se definen y destacan los rasgos, atributos del protagonista femenino: el color negro, la luminosidad, las formas dominan y recrean la escena; asimismo, esta técnica pictórica connota una imagen que perturba al espectador. Primero el contorno bien definido se muestra (la silueta de ella), luego, una gradación de colores, finalmente, parece deformarse para resultar sólo una mezcla cromática. La amada se desintegra en la penumbra, como lo que es, un mero sueño: “los violetas y marfiles, rosas y los negros, y nácares y azules se irán hacia lo negro”. El narrador, por medio del lenguaje, experimenta con los colores como lo hace el pintor sobre el lienzo, ya que aplica la “tinta parda y homogénea”. En este breve fragmento una figura lleva a otra: de los cabellos a los orondos ojos, luego, al marco sombrío de la cabeza, a la tenue silueta de la amante, por último, a una muy

singular “estrella, fija, quieta, rectangular y plana”. Hernández trabaja con las formas, las mezcla, las relaciona, las combina para llevar al lector de las letras a la composición plástica.

Ahora bien, el agujero-marco indica dónde inicia y dónde termina la obra artística, aquel recuadro carcomido del agujero cumple con la importante función de aislante. Primero, limita la mirada de Serenín, él sólo tiene ojos para aquella mujer prohibida, también, divide dos realidades, se ordena el espacio por medio del modelo de la relación binaria dentro-fuera que funciona de manera simbólica: “dentro” se encuentra la enigmática belleza de la protagonista –una belleza que enturbia la vista debido a la mezcla de colores–, el agujero se traduce en una vorágine; entonces, el amor toma un sentido caótico, así que el cromatismo no sólo recrea una escena, sino que concede al espacio un nivel connotativo. Los colores y el claroscuro conllevan una emoción estética, es decir, reflejan el espacio interior de Serenín, o sea, una precipitación de sus sentimientos. Hernández pone de manifiesto que un espacio pictórico no sólo es una invitación a incentivar, especialmente, el sentido de la vista, además representa un *locus* que pretende una función activa por parte del espectador.

“Fuera” significa la realidad, materializada en el edificio que ostenta sus ladrillos, la vecindad en ruinas, la decadencia del sistema político, económico y social del país. Serenín no puede distinguir la realidad en que está inserto (sólo habita su *locus* íntimo) porque el marco-agujero la deja fuera, acota la “mirada” de la conciencia. Pues “el marco, al imponer los límites del cuadro, plantea también la relación de lo que queda dentro de estos límites con lo que está fuera de ellos”.¹²⁰ Mirar la imagen de la amante o el contenido del agujero-marco es ingresar a un recinto imaginario, castillos, espacios en el aire que sólo se pueden contemplar. Puede decirse que se lleva a la práctica la mirada femenina, aquella que se enfoca en “un acto meramente contemplativo, generador, si acaso, de reflexiones y recuerdos, creador, todo lo más, de poéticos espacios de ensueño. La mirada desde el interior engendra, paradójicamente, nuevos espacios interiores, vastos ‘paisajes del alma’”.¹²¹

Líneas atrás comenté que se establecen dos ángulos de visión: el correspondiente a la mujer (mirar de dentro hacia fuera) y el del varón (de fuera hacia adentro). Si bien en este relato la perspectiva visual es encomendada al personaje masculino, resulta un dato

¹²⁰ Javier Navarro de Zubillaga, *Mirando a través. La perspectiva en las artes*, p. 73.

¹²¹ María Teresa Zubiaurre, *El espacio en la novela realista*, p. 365.

revelador el hecho de que la mirada de la mujer recaiga sobre la de Serenín, de lo cual se deduce que el muchacho funge como un actor pasivo. No obstante, el momento climático de la trama se lleva a cabo gracias a la labor del joven. Asomarse por el agujero-ventana es un signo de infidelidad; el agujero reclama, pide que se efectúe una acción –la hecha por la mirada del amante–, así se incrementa y garantiza la tensión narrativa, pues propicia una curiosidad activa, de modo que sería erróneo considerar a Serenín como un ente pasivo o un mero arquitecto de espacios íntimos.

Es cierto que en un momento Serenín no realiza ninguna acción (adquiere una actitud contemplativa ante el inmenso cielo), pero la principal labor del ángulo de visión del joven es invadir, penetrar un espacio privado, siempre desde la misma posición visual de dentro hacia fuera, con las peculiaridades del ángulo de fuera hacia dentro. Cada que se sienta en su observatorio, Serenín hace avanzar el argumento (el marco de su ventana no sólo le sirve como el símbolo que lo acompaña y enmarca su figura tal como sucede en la óptica propia de la mujer),¹²² por muy obvio que parezca, si el muchacho no traspasara el agujero, la trama no seguiría su curso, se vale de tal elemento para consumir el amor.

Serenín no puede mirar desde una calle porque el idilio quedaría al descubierto, entonces, desde dentro se genera tensión, el misterio en la narración y la curiosidad. En aquella aparente pasividad por parte de Serenín (apreciar el firmamento), se lleva a cabo y progresa la acción: mirar de fuera hacia dentro insinúa el diálogo entre los amantes; él, desde su espacio hace lo propio: esperar ansiosamente; por medio de la vista infringe una frontera espacial y, a un mismo tiempo, el límite social del matrimonio.

El hogar de los consortes es vulnerable, factible de ser invadido. El hecho de que el agujero, por ser un mero vano, no tenga cristales, ni cortinas o algún otro mecanismo que lo haga seguro, facilita el acceso; carecer de esos elementos permite la comunicación entre los amantes.

De acuerdo con lo anterior, puede afirmarse que el ángulo de visión del muchacho fusiona las dos perspectivas planteadas en la narrativa decimonónica, de tal manera que proponemos que se trata de una mirada totalizadora. Serenín no puede mirar como un actor de la narrativa realista porque no cumple con tales principios estéticos. Así pues, la mirada en este texto adquiere nuevas propiedades, renueva su significación con

¹²² *Ibidem*, pp. 364-365.

respecto a la prosa realista. En suma, el tan singular agujero-ventana es portador de una diversidad de significados: amor, comunicación, traición, mentira.

Los tomates

La presencia de los objetos en el orbe espacial en este relato es de suma importancia. Puntualiza Christopher Domínguez que los objetos narrativos “brinda movimiento al universo de Hernández”.¹²³ Los tomates, pequeños vegetales que dan pie al título de este cuento, se perfilan como un protagonista más; su carácter inanimado no limita su acción, gracias a las cualidades singulares que poseen; de esta forma, trascienden su estado habitual.

En el apartado anterior referí que los objetos aportan al espacio un valor semántico, determinan el carácter y las acciones de los personajes. Los tomates adquieren una carga de significación debido a su disposición en el espacio:

Ahí, sobre una repisita de pared, yacentes al pie de un florero sin agua que soporta en los bordes de su boca una rosa marchita, tiene Serenín unos tomates. ¡Ay!, estos tomates, citados tan inesperadamente y, al parecer, tan fuera de lugar, son de la mayor importancia, y constituyen el motivo más grave y emotivo de esa historia (p. 374).

Por medio de una descripción breve y el modelo de las cuatro variables se aportan las cualidades esenciales del objeto: forma, cantidad, tamaño y distribución en el espacio y la posición, “sobre una repisita de pared” y “yacentes al pie de un florero”. No se determina la cantidad, pero son suficientes como para ocupar un espacio en aquella repisita; para su tamaño, color y textura se remite al referente general extratextual del nombre común ‘tomates’, tal como los conoce el lector en el mundo cotidiano. Hasta aquí este pasaje descriptivo, en un nivel denotativo, puede acercarse a un bodegón o a una naturaleza muerta, en la que los vegetales, el florero, las ‘flores secas’ significan muerte y toman, además, una postura eterna, indudablemente, una decoración muy acorde con el *locus* en deterioro.

Otro modelo que organiza el espacio es la dualidad arriba-abajo: “Ahí, sobre una repisita de pared”. El espacio toma un carácter simbólico, “arriba” impera un mundo

¹²³ Christopher Domínguez Michael, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, p. 562.

seudorreligioso: el amor. La realidad circundante se instaura “abajo”. Por la posición, se rinde culto a los tomates, toman cierta jerarquía; asimismo, la repisa adquiere un sentido sagrado debido a la presencia de tales objetos.

Los tomates se vinculan estrechamente con el actor femenino y con el espacio, indican el amor de los amantes y suscitan movimientos. Ella, sentada muy próxima al agujero-ventana, no participa en los acontecimientos, en su propio entorno permanece pasiva, casi enclaustrada. Sin embargo, cuando la amante sale al mercado efectúa un desplazamiento que es de suma importancia para la sintaxis narrativa, tales objetos son el mecanismo para establecer comunicación con Serenín (citaré en extenso debido al valor del fragmento):

Ella va todas las mañanas a traer su mandado a la plazuela del Carmen; pero él no puede acompañarla ni se atreve a seguirla, porque siempre va en su compañía, de centinela alerta, su cuñado.

Éste posee la condición adusta e incomprensiva que hace recelosos y cerrados a los solterones, en revancha del amargor de no haber oprimido ni tocado nunca la anhelada periferia de una hembra con sus dedos desafortunados.

No obstante, ella ya le ha encontrado a él su lado flaco. Le cuenta que tiene juvenil el semblante, y que las arideces de semblante no están bien sino en las personas mayores.

Oh, qué dulce embriaguez debe sentir dentro de sí, qué desvanecimiento en su dureza, este disecado sujeto, cuando la dulce niña lo convence de que se conserva joven y le insinúa que a la fecha todavía se le puede mirar con apetencia.

El sombrero turco así lo manifiesta. Con tan halagadora convicción se le despierta una jovialidad aparatosa que lo mueve a hacerse el pequeñito, a expresarse a lo bebé que está aprendiendo a hablar, la toma de la mano y la invita a que salten como escolares que van trabando los pasos, y en los momentos que tiene por propicios –y jamás se engaña– la muy pícara de ella, a él le dice esto:

–Precisamente bajo el vidrio roto de esa puerta, el muchacho que te quedó debiendo los abonos, tiene un tapete color de rosa claro, que es finísimo. ¿Quieres que le soltemos un tomate para que se le manche?

Oh, admirables ardidés del amor. Serenín ya sabe que antes de entregar el tomate a su cuñado, ella lo besa apasionadamente.

Serenín, cuando vuelve, por ahí lo encuentra, lo levanta y enseguida lo coloca sobre la repisa, a fin de que le sirva de arcángel San Rafael, según él, porque se ha equivocado e imagen que San Rafael, y no San Gabriel, es el nombre del mensajero que bajó del cielo a traer a la Virgen María la buena Nueva. Y así, cada tomate es para él un símbolo de amor, una síntesis en que se encierra toda la copia de misterio de su religión y de su fe. La repisita es, pues, un verdadero altar, un tabernáculo (p. 375).

La cita remite al funcionamiento de las categorías: espacial, temporal, personajes, acciones, unidades que funcionan como principios ordenadores de la sintaxis del texto.¹²⁴ Éstos laboran de manera conjunta: “El personaje se concreta como sujeto de acciones, situaciones o atributos en el tiempo y en el espacio, y los cuatro elementos resultan irreductibles en una sintaxis narrativa”.¹²⁵ Es decir, en nuestro ejemplo, la salida de ella, establece un código actancial (su desplazamiento involucra una función diegética: “de ser actores en el mundo narrado”, generar una acción)¹²⁶ que se relaciona con el código espacial: al mismo tiempo que la mujer deja su casa, lleva a cabo una acción y recorre un espacio; salir de su entorno (que significa su hogar, su seguridad y el matrimonio) es esencial para cometer, justo en otro espacio, el amor ilícito. La señora, apoyándose en el cuñado, de manera indirecta, arroja el tomate, este acto muestra una interiorización, acceder al cuarto de Serenín. Los tomates, emblema del amor, motivan una serie de movimientos, por causa suya se introduce al lector a otros lugares antes no mencionados, se hace una serie de cambios: de su casa a la calle, después a la alcoba del joven, ella va de una situación a otra, recorre y se desplaza en diferentes entornos y, por tanto, hace avanzar el argumento. Los protagonistas desde su sitio invaden otro, hay *loci* asignados para cada acontecimiento y para cada actor, de suerte que se vuelven espacios de encuentros.

La figura femenina, en gran medida, realiza la acción, su salida es signo del avance en la relación amorosa entre ella y Serenín. En su edificio se halla en una especie de cárcel, salir al mercado es la liberación. El espacio se hace propicio para la evolución del amor, gracias a los tomates que son el medio para tal cometido. En tanto que aparece un vegetal se confirma que el amor es mutuo; así, la relación se fortalece, evoluciona. Por sobre todo, la amante también traspasa una frontera espacial, una convención social y moral: el matrimonio.

En fin, el nombre ‘tomate’ adquiere un valor polisémico; símbolo de la infidelidad, la mentira de una supuesta “venganza” (el adeudo de los abonos), la intriga, la curiosidad por parte de las vecinas quienes se percatan de que el señor Serenín tiene

¹²⁴ María del Carmen Bobes Naves, “Unidades sintácticas”, en *La novela*, p. 141.

¹²⁵ María del Carmen Bobes Naves, *op. cit.*, pp. 202-203. El espacio es el tema central de esta investigación, en nuestro ejemplo no nos compete abundar en las unidades restantes (tiempo, acciones, personajes) ante todo, el espacio se perfila como un organizador de la sintaxis, de este modo trasciende su primera labor como mero telón de fondo.

¹²⁶ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p.120.

tales vegetales en una repisa: “De aquí surgió un problema, surgió una positiva intriga. ¿De dónde coge el señor Urtisástegui tomates y para qué los quiere?” (p. 376). También son la mejor herramienta para que el idilio no se descubra, fungen como un tipo de caja fuerte que resguarda un gran secreto que, al menos en la historia no se descifra.

Dichos vegetales, ya lo advierte el título, resultan el objeto emblemático, no sólo de los amantes, sino de todo el relato, para ello dejan de lado su estado ordinario, son entes de acción y seudosagrados, portadores de un enigma.

“Santa Teresa”

Las lecturas que Efrén Hernández realizó hacia los místicos españoles tuvieron importantes ecos en su obra. Por ejemplo, es notable la recurrencia de temas religiosos que aborda en los argumentos de ciertos relatos, tal es el caso de “Santa Teresa”. Texto en cuya primera parte, el protagonista, un joven que está de visita en casa de don Maurilio (actante que tiene una función especial en la edificación del espacio), presenta el eje en torno al cual girará el hilo discursivo: el retrato de Santa Teresa de Jesús colgado de la pared del cuarto. La figura principal mira el cuadro y se cuestiona sobre la función que tiene este “centinela” junto a su cama (¿quién es? ¿qué hace?), mientras tanto, anochece.

El visitante no concilia el sueño por causa del ruido que produce un pequeño insecto, así que retoma el asunto de la pintura religiosa y en torno a ella, basándose en un libro, hace una serie de aproximaciones a la vida de Santa Teresa, reflexiona y divaga hasta quedarse dormido. Por último, aparece un nuevo actor: el ratón. El muchacho tiene el deber de ahuyentar al roedor, sin embargo, un tanto temeroso, es incapaz de hacerlo.

Siguiendo el orden cronológico del relato se establecen tres partes señaladas por los blancos tipográficos. Las tres mantienen un orden, una unidad. El desarrollo de las acciones se ejecuta en un *locus* descrito y específico: la alcoba, donde el personaje permanece durante toda la enunciación. No obstante, en el último capítulo, por medio de una retrospectiva, se interrumpe la linealidad de la historia; se remite a un suceso anterior, por lo tanto, a otro escenario.

En la secuencia inicial se introduce la elección de la voz narrativa que orientará y dominará, casi todo el texto: el “yo” del actor (del que nunca se menciona el nombre, sólo se aportan datos como el parecido que guarda con Santa Teresa y que es un estudiante). Sin duda, tal apartado es más prolijo en el aspecto oral; un narrador en primera persona, el actor (quien enuncia la proyección del espacio, su experiencia con los ratones, etcétera) alterna con un narrador heterodiegético; el narrador en tercera da cuenta de las acciones del ratón, pero en un momento delega la voz al pequeño animalito.

De importancia capital en “Santa Teresa” resulta la relación entre la estructura de la obra y la arquitectura espacial. En cada apartado se inaugura un recoveco de la habitación. La recurrencia y la necesidad de la categoría espacial no sólo se levanta como un mero telón de fondo, sino que además se postula como un principio organizador de la sintaxis narrativa, como un elemento constructor. Analizaré el cuento a partir de la disposición de los capítulos antecedentes. Es importante destacar que el apartado número uno (destinado, en gran medida, a la presentación del entorno) tiene una función especial; el inicio y el final de éste, en otras palabras, sus límites, demarcan un *locus* y producen un efecto pictórico.

Ahora bien, la geometría y el sueño son el eje que motiva el diseño del espacio. De acuerdo con lo anterior, dos niveles espaciales se generan en “Santa Teresa”. Por un lado, el espacio geométrico sugerido en la diégesis, dicha arquitectura es paulatina y fragmentada. Por el otro, el espacio onírico, posible en un ordenseudodiegético, siempre subordinado al universo diegético primario.

El espacio interior en este relato se manifiesta constantemente, en particular, el cuarto se muestra de manera general, sin describirlo por completo, poco a poco, se enuncian los rincones que lo erigen, así como los seres, detalles, muebles que lo pueblan. A cada ángulo se le asigna su turno para ser proyectado.

Dicho texto se inicia con una restricción espacial:

Ahora que me estoy fijando, *este cuarto* no es un cuarto a propósito para vivir.

Se conoce. *La vida es demasiado corta y el cuarto demasiado largo.*

Si yo fuera carrete de hilo, podría acostarme en él sin doblar las rodillas.

La relación entre sus dimensiones desequilibra y lo pone a uno de mal genio; pero quien lo hizo debió ser, a pesar de todo, muy inteligente, muy previsor y precavido, pues, previéndolo todo, construyó una puerta y, por ella, puede uno salir.

La puerta comunica con el patio.

En el centro del patio hay una fuente sin agua.

El agua la traen del ojo de agua y el ojo de agua lo puso Dios en la punta del cerro.

Otro medio de escape es la ventana. Aquella cuadrada y pequeñita visible desde aquí. Aquí, quiere decir un lugar muy próximo a la cama, en donde estoy sentado con ganas de dormir; más temeroso de acostarme.¹²⁷

¹²⁷ Efrén Hernández, “Santa Teresa” en *Obras. Poesía. Novela. Cuentos* (prólogo de Alí Chumacero), p. 282. En adelante todas las citas se tomarán de esta edición y, únicamente, se señalará entre paréntesis el número de la página después del texto citado. Asimismo, empleo las cursivas en la mayor parte de las

El narrador hace hincapié en ubicar al protagonista en un marco físico donde tendrán cabida los acontecimientos.

El punto desde donde se organiza el *locus* –en otras palabras, la deixis de referencia o “punto cero del espacio”–¹²⁸ es la cama (una parte ni muy elevada ni muy baja, sino media), a partir de ésta el joven enuncia las peculiaridades básicas del entorno. Si bien el narrador alcanza una posición fija (sentado) también muestra una mirada de espectador: del interior del cuarto salta, un tanto abruptamente, al exterior. En lo que se refiere al espacio de fuera, la casa se compone de muebles, bienes naturales, en fin, es más diversa en atributos. Se proyecta toda una secuencia de lugares con sólo nombrarlos, la forma más sencilla de introducir un espacio. El aspecto que destaca es la continuidad con la que se proyecta cada sitio, así como la posición exacta que tiene asignado cada objeto: “En el centro del patio hay una fuente sin agua”, “el ojo de agua lo puso Dios en la punta del cerro”. Se yuxtapone un montaje con otro, de manera que el actor parece estar en todas partes al mismo tiempo; entonces, la libertad de movilidad que ejerce el actante en el espacio da pie a la construcción de una panorámica.

Es notoria la carencia de adjetivos, prescindir de estos elementos lingüísticos resulta revelador para el espacio, pues al no describir (declinar el nombre en sus atributos o en todo aquello que contiene de acuerdo con su campo semántico), y sólo nombrar, se remite al referente extratextual (tal como el lector, valiéndose de su propia experiencia, conoce una habitación en su mundo real); por sobre todo, cobra especial énfasis la peculiaridad más esencial del tema, es decir, aquello presente en su propia constitución semántica, sin la necesidad de recurrir a la adición de rasgos semánticos particularizantes. Así, el detalle principal del ‘cuarto’ es la imagen de un cubo, una caja.

Las dimensiones se vuelven notables por medio de las frases: “La vida es demasiado corta [ancho] y el cuarto demasiado largo [unidimensionalidad]”, si el carrito toma una posición erguida se propone la verticalidad. Se contrasta y se da a conocer una y otra coordenadas. Es un espacio pequeño y parecería que un tanto deforme. Lacónicamente, el narrador ha introducido de manera tridimensional y austera la alcoba, la misma que se materializa exclusivamente por su volumen.

citadas, tal recurso tiene como finalidad resaltar las características, la representación y la proyección del *locus*.

¹²⁸ Cf., Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, p. 60.

Ahora bien, es preciso hacer notar que nuestro ejemplo es, verdaderamente, toda una concurrencia de figuras. Para ello, también, contribuyen el resto los temas subordinados al nombre ‘cuarto’, éstos como atributo cardinal muestran una tendencia a la geometría. Este efecto es posible debido a que el discurso descriptivo mantiene patente un principio de selección; en otras palabras, los temas a desarrollar de modo sintagmático, únicamente se nombran. Por medio de la comparación, se establecen relaciones de semejanza entre el protagonista y el rollo con hilo: el muchacho es tan pequeño o similar a dicha herramienta destinada a la costura, pues para tener cabida en aquel espacio no le es preciso encorvar las rodillas; a la par, se anuncia el ‘carrete’, que alude a las características físicas del muchacho: complexión delgada y de estatura no muy alta, tal como ese objeto (del cual no se sabe su color, materia, únicamente se hace referencia a su forma: un cilindro).

Se dan a conocer las singularidades de la estancia y se caracteriza, paralelamente, al joven visitante por medio de la figura del tubo con hilo (este último mientras se desenreda funciona como un metro que mide la longitud de la habitación, de ahí la frase “La vida es demasiado corta y el cuarto demasiado largo”). Entre estos tres elementos se funda una equivalencia dimensional. Asimismo, se advierte un funcionamiento metafórico: el cuarto (cubo) y el estudiante (hilo) toman la apariencia de un costurero. Así que el aspecto espacial no resulta sólo el escenario que ambienta los hechos para dar credibilidad a los acontecimientos, sino que es, también, un recurso para presentar físicamente al actor.

Otros nombres que manifiestan el procedimiento antecesor son los siguientes: un rectángulo en posición vertical da pie a la ‘puerta’. Un cuadrilátero denota la figura del ‘patio’, ésta adquiere movilidad, o sea, un medio giro: la puerta sugiere un rectángulo dirigido hacia arriba (se altera su estabilidad); el contorno del patio toma una posición opuesta (permanece tranquilo e inmóvil); el dinamismo se modifica en asociación a la misma forma; la voz narrativa da pie a esta aseveración, pues pasa de un tema al sucesivo: “La puerta comunica con el patio”. La ‘fuente’ insinúa una pirámide escalonada; el ‘ojo de agua’, una elipse; ‘punta del cerro’, un triángulo. Por último, un cuadrado pequeño, indica la ventana.

Puede argumentarse que el fragmento citado conlleva una descripción sencilla (los diferentes temas son expuestos en una lista de rasgos particularizantes). Sin embargo,

aquellos nombres, más bien “trazos” en el plano mental o en la imaginación del lector, hacen del pasaje espacial un mecanismo lúdico de figuras proclives a la geometría. ‘Cuarto’, ‘ventana’, ‘puerta’, ‘fuente’, ‘carrete de hilo’, entre otros, poseen un alto valor icónico o un efecto sensorial. Igualmente, dichas formas dejan de lado su condición de objetos ordinarios para traducirse en objetos plásticos que incentivan la sensación visual.

La recurrencia a cuerpos geométricos es cercana a ciertas nociones del arte abstracto, mismas que sirven de presupuesto para construir el espacio de este relato, Hernández lleva a la práctica esos principios. Al llegar a este punto se podría decir, sobre la superficie del “cuadro” (narrativo) hernandeano, que se “ve” una composición de formas que se alejan de la interpretación figurativa. El ‘cuarto’ pudo ser descrito a la manera tradicional de la prosa decimonónica, la voz que enuncia tenía la opción de dedicar una larga descripción a la arquitectura de aquella estancia, refiriendo el tipo de material con el que se erige su construcción, cuántas ventanas tiene, si la puerta es de madera fina, si la cama es de latón, madera, etcétera. No obstante, nuestro autor se enfrenta a una nueva manifestación artística del espacio diegético, pues éste se reduce a sus características primordiales. La descripción tiene especial importancia ya que tal recurso, en este caso, no es proclive al detalle.

Hernández hace con el entorno una depuración; el *locus*, como objeto estético, pasa de una etapa realista a una fase abstracta: comparándolo con el texto anterior, “Unos cuantos tomates en una repisita”, la vecindad tenía ‘paredes ruinosas’, ‘techos combos’, temas que descritos tal cual se representan en el referente extratextual; en “Santa Teresa”, la habitación, sus “paredes”, “ventana” “puerta” entre otros se simplifican en la línea curva, la recta, la horizontal, lo mismo sucede con la figura humana del joven, la cual se reduce a un cuerpo cilíndrico.

Emmanuel Carballo trata las directrices que, en gran medida, conforman o rigen la obra cuentística de Hernández: estatismo y digresión, conceptos que dan título al artículo de este estudioso. Un punto que aborda Carballo en tal estudio es el espacio, y considera que dicho elemento es impostergable (junto con otros: los protagonistas y el tiempo).¹²⁹ Advierte el autor de *Eso es todo*:

¹²⁹ Cf., Emmanuel Carballo, “Estatismo y digresión”, “El libro de la semana”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, núm. 407 (6 enero 1957), p. 2.

los cuentos de Efrén Hernández postergan o tratan de manera anómala los elementos básicos [los tres antes mencionados] [...] El personaje que monologa nunca reconstruye escenas en que participen dos o más seres; se concreta exclusivamente a narrar su vida interior. Al no presenciar personajes, la acción es parca [...] Sin personajes ni acción, el espacio peca de impreciso: más que mundo hermético es mundo abierto, constelado de hendiduras. Un mundo así no puede retener la atención del lector.¹³⁰

Ante estas ideas habrá que considerar la noción histórica del espacio, ciertos recursos propios del relato –por ende el espacio– cambian de acuerdo con el periodo literario al que pertenecen. A partir de lo anterior se puede afirmar que el espacio hernandeano ya no es el medio geográfico en concordia con el estado anímico del protagonista o donde el acontecimiento toma relevancia, sino que su valor estriba en una nueva manera de proyectarse en el universo diégetico, cuyo primer atributo es ser sugestivo para los sentidos, particularmente, la mirada.

Esta forma –innovadora– de introducir el espacio en la diégesis, acudiendo a otros lenguajes, plantea una inquietud por parte de Hernández (un hecho que también preocupó a los artistas de vanguardia, especialmente al de los cubistas, a Kandinsky y a Modrian) de intentar una manera diferente de crear el espacio fictivo.

En la narración dicha renovación espacial se percibe al acudir al abstraccionismo, y al construir el entorno en forma de “cuadro”, al igual que en el cuento anterior. Para ello, indudablemente, las dimensiones del primer capítulo del texto (señaladas por los blancos tipográficos), además de servir como un recurso narrativo (demarca el comienzo y la continuación de una secuencia), tiene como tarea fundamental constituir una especie de marco, en *stricto sensu*, plástico, éste acota la mirada del espectador. Tras la lectura del primer apartado, el lector “visualiza” el hecho narrado (crea una imagen) como una serie de figuras enmarcadas en las que predomina el aspecto abstracto. Hernández obliga a interpretar el espacio como si se tratase de un plano básico en el que una ventana, el mismo personaje, la fuente no fueran los que el ojo siempre ha visto, o, como resultan en el mundo objetivo, se transforman en lo que verdaderamente intentan ser: abstracciones. Surge así un espacio individualizado, único, un *locus* iconoclasta que se distingue por producir un efecto visual que, asimismo, plantea una hermandad entre las letras y un arte no literario.

¹³⁰ *Idem*

Ya John Brushwood y José Rojas Garcidueñas en una pequeña reseña a *Cerrazón sobre Nicomaco. Ficción harto doliente* señalan: “lo más relevante en esa novela es el ambiente de irrealidad, entre sueños y delirio, hay páginas en que las formas y los colores, a pesar de las palabras, funcionan de manera más puramente plástica que literaria; [...]”.¹³¹ Entonces, Hernández se perfila como un pintor de la palabra, ofrece al receptor un fluir de figuras narradas. Nuestro escritor no sólo fue un agudo crítico de la pintura de su época, su prosa es la prueba de su interés por la técnica pictórica, técnica por medio de la cual crea, en parte, su sistema espacial.

De vuelta con los elementos que conforman el espacio de “Santa Teresa”, la cama es esencial para su edificación. Por una parte, es el eje en torno al cual se evoca la geometría, pilar de la arquitectura del lugar. Desde un punto fijo se articula la proyección de la habitación. Sentado, el protagonista, como una deidad, otorga existencia a cada parte, a cada ser, a quienes confiere una tarea y una cualidad singulares en ese microcosmos en el que están insertos. Por otro lado, el mismo mueble sirve para que el cuerpo repose; desde la cama, el joven, por medio del sueño, crea otros lugares. El sueño es constructor de espacios (del que me ocuparé más adelante), de ahí la trascendencia de este enser, cuya labor utilitaria es la última función que cumple en este universo diegético. Su disposición en el *locus* es de importancia capital:

Aquí, quiere decir un lugar muy próximo a la cama, en donde estoy sentado con ganas de dormir; mas temeroso de acostarme.

La cama no es mi conocida, y como vi que es *neurasténica y de todo tiembla*, y sé que mi sueño es como la tierra; tiene dos movimientos: uno de rotación y otro de traslación, puede ser que cuando yo me mueva la cama esté pensando en otra cosa. En este caso se sorprendería, podría hasta desmayarse, doblar las piernas y dar conmigo en tierra (p. 282).

Se presenta la posición que toma el muchacho y, a su vez, se refieren las características de la cama: temblorosa y neurasténica, como si temiera algo o a alguien. Ya se ha señalado la relevancia que tienen los objetos en el espacio; la cama proporciona un valor semántico por medio de sus propiedades: matiza el carácter del actor, es decir, su miedo a los ratones, ambos guardan una relación semántica que se

¹³¹ John S. Brushwood y José Rojas Garcidueñas, *Breve historia de la novela mexicana*, p. 137.

manifiesta entre el temblor de la cama y los movimientos corporales de la figura principal:

-¡Ushia! Ratón.

¿Qué habría usted hecho si de pronto se moviera una estatua de Nerón o de don Benito Juárez?

El ratón al oír mi grito y *al ver mi movimiento*, hizo lo que usted hubiera hecho: se quedó espantado” (p. 287).

No es cualquier mueble, pues se le atribuyen características humanas, se personaliza: “En este caso se sorprendería, podría hasta desmayarse, doblar las piernas y dar conmigo en tierra”, no tiene ‘patas’ sino ‘piernas’, resulta un personaje más, es una extensión de la personalidad del joven.

Como se sabe, aunque el espacio fictivo cumple un carácter plástico, su valor no se limita a dicha cuestión. Otro nivel de lectura corresponde a un plano simbólico: en torno a la cama, la alcoba, el espacio diegético donde suceden la mayoría de los acontecimientos, se organiza por el modelo lógico lingüístico de la relación binaria arriba-abajo, entre ambos extremos hay un punto medio. Se ha advertido que las polaridades espaciales (dentro-fuera, arriba-abajo, etcétera) son un modo de significación simbólica que presenta constantes cambios, de acuerdo con las referencias culturales, referencias que nutren los valores simbólicos para aportar una interpretación particular. Apunta Lotman: para un escritor la coordenada “‘arriba’ se identifica con ‘amplio espacio’ y ‘abajo’ con ‘estrechez’”. Sin embargo, para otro la “‘materialidad’ se identifica con lo ‘bajo’ y la ‘espiritualidad’ con ‘arriba’”.¹³² Este sistema de espacialización, en este caso, se ordena del modo siguiente: la cama y el actor se ubican en un punto medio; el retrato permanece situado arriba; abajo se encuentra el pequeño roedor. Cada coordenada toma valores especiales.

Cabe hacer hincapié que este orden esquemático vertical se inicia en el centro (la cama) ya sea en dirección arriba o abajo, todo depende de la orientación que tome el protagonista, pero siempre su movilidad será en sentido vertical. Este punto medio viene a ser un momento de calma, relacionado con el pensamiento, es decir, la inteligencia aún no inicia su funcionamiento para generar ideas, se encuentra en un estado de reposo, de estatismo alterado en el instante en que el estudiante decide desplazarse hacia arriba:

¹³² Yuri M. Lotman, “Composición de la obra artística verbal”, en *Estructura del texto artístico*, p. 272.

Ahora nuevamente veo cómo tenía razón cuando dije: la persona que construyó esta pieza era muy inteligente. En todos los detalles se conoce; hasta en esto de *poner junto a la cama* un centinela para evitar un accidente.

El centinela es un retrato de Santa Teresa de Jesús, *que cuelga de un clavito en la pared*; pero ella no cumple bien su cometido, pues está distraída, *contemplando quién sabe qué cosas en el cielo*. ¿Un astro? No, el cielo está nublado. ¿Un angelito? No, tampoco está contemplando un angelito, *porque los angelitos están más allá de las estrellas*, y Santa Teresa no ve a través de un catalejo. Más bien puede ser que esté mirando un globo.

Desde que la vi tan distraída han venido a platicarme cuatro o cinco malos pensamientos. Quieren que le pique las costillas: quieren que le suene, de repente, un claxon; quieren que le ponga un lápiz junto a las orejas y le diga: “Oiga usted, Santa teresa de Jesús” para que al voltear se pique la nariz. Pero yo les digo que estoy en esta casa de visita, que una persona decente debe portarse con corrección en las visitas y que sería necesario tener una escalera (pp. 282-283).

El cuadro es el centro de la narración, en torno a él se entretejerán los demás hilos narrativos: las referencias sobre Jesús, las aproximaciones a la vida de Santa Teresa y el ratón, son motivos que otorgan continuidad temática.

Por sobre todo, el retrato contribuye con un valor connotativo al lugar, insinúa la polaridad “arriba”, su presencia en el cuarto es ya una postura o un acto de fe, no es gratuito que en la cita se mencione: “En todos los detalles se conoce; hasta en esto de poner junto a la cama un centinela para evitar un accidente”; así, la habitación está protegida. La concisa descripción de Santa Teresa, centrada en los ojos, refuerza el carácter religioso; antes que nada, es un acto contemplativo hacia la divinidad. La sola presencia de la pintura religiosa hace alusión a la función del centinela, el intermediario entre el mundo celeste y el terrenal, por tanto, el bien se sitúa en la parte alta.

El protagonista tiende hacia un punto elevado, efectúa un movimiento no necesariamente físico, sino un trayecto mental, por medio de un ejercicio “digresivo”¹³³: abordar un tema para, inmediatamente, centrarse en otro. La escalera (“y que sería necesario tener una escalera”) es signo de permanecer en un “arriba”, ya que sugiere emprender la construcción de un espacio íntimo “divagatorio”, seudodiegético (después se notará que, frecuentemente, el resto de los actores de este relato, por ejemplo el ratón,

¹³³ La divagación, en el caso de Hernández, funciona de manera especial, pues, si bien cumple con su labor de ser una herramienta que interrumpe el tema o asunto del que se está hablando, al mismo tiempo, es un recurso que orienta el hilo narrativo. Es decir, las constantes interrupciones garantizan la continuidad del discurso narrativo, de modo que el ritmo de la narración es ir de un tema a otro. Una vez aclarado lo anterior, en adelante, utilizaré las comillas en tal término, dado que dicha palabra tiene un uso singular en la prosa de nuestro autor.

crearán este tipo de entornos), que funcione por medio de un desplazamiento en espiral. En el punto concéntrico donde inicia la espiral se ubica el asunto a tratar: ¿quién es Santa Teresa?, en torno a esa cuestión concurren otra serie de motivos: “Desde que la vi tan distraída han venido a platicarme cuatro o cinco malos pensamientos”, dichos pensamientos implican un recorrido en curva que denota la espiral, la cual dilata sus dimensiones según la proliferación o surgimiento de las ideas del actor: la inteligencia del joven deambula de la vida de la santa a la de Jesús y enseguida a sus propios recuerdos de infancia, de manera que el espacio se constituye en un *locus* amplio en el que el dinamismo mental es la fuente de poder para echar andar tan complejo entorno. “Arriba” significa un estado de concentración para la inteligencia y, además, es el sitio idóneo en el que el personaje puede llevar a cabo sus “divagaciones”, ya que el fluir de las ideas es más pleno.

Es oportuno mencionar que la mayor parte de la crítica subraya que la “divagación” es una constante que muestran los personajes de Hernández. Octavio Paz en su artículo “Efrén Hernández, *Entre apagados muros*” esboza, brevemente, no sólo los principios bajo los que se orienta la poesía, sino incluso la figura de nuestro escritor, señalando que lo imagina “perdido en divagaciones de sonámbulo y de filósofo”,¹³⁴ características que han heredado sus seres de ficción, sin duda la digresión se perfila como un mecanismo necesario para el espacio íntimo.

De vuelta con el tema de las polaridades, el “abajo” le corresponde al ratón:

Este golpe que acabo de sentir en mi zapato, lo ha dado un ratón.

[...]

El ratoncito piensa que yo puedo comérmelo.

Se conoce en que está retirado varios metros [de la cama donde se encuentra sentado el muchacho], y también en que no se atreve a dar un paso. Está haciéndose el muerto, como la raposita de la fábula del conde Lucanor. (p.286)

-¡Ushia! Ratón.

¿Qué haría usted si pronto se moviera una estatua de Nerón o de don Benito Juárez?

El ratón al oír mi grito y al ver mi movimiento, hizo lo que usted hubiera hecho: se quedó espantado.

Después, ya repuesto del susto, *se metió de visita en el agujero* de un amigo suyo y se lo dijo todo.

-Una Santa Teresa grande que trajeron hace poco, levantó la mano y dijo: ¡Ushia, ratón! Si no lo quieres creer vamos para que lo veas (pp. 287-288).

¹³⁴ Octavio Paz, “Efrén Hernández, *Entre apagados muros*”, en *Obras Completas 13*, p. 307.

La introducción de este pequeño protagonista aporta significativas características al espacio fictivo, su movimiento establece el principio de orden espacial: la posición, la distancia de un sujeto respecto a otro (cuestión que se ha indicado con anticipación). Al mismo tiempo que se presenta al ratón, se da a conocer el agujero, y accede otro roedor, tampoco se abunda en detalles sobre el minúsculo espacio. El narrador cede al ratoncito el foco de la narración; el diálogo del animalito queda señalado tipográficamente por los guiones largos y los dos puntos. Así pues, a través de las restricciones espaciales del ratón (situado en su agujero) y no las del narrador principal, se proyecta un diminuto ángulo de la alcoba. Se trata de un microcosmos dentro de otro microcosmos. Interesa notar que se crean minúsculos espacios en los que viven seres ordinarios, quienes en gran medida son los encargados de generar tensión en la historia.

La nomenclatura ‘ratón’, elemento descriptivo, aporta al espacio un carácter connotativo, la condición de este pequeño sujeto como un ser subterráneo alude al infierno: “Los ratones serán tan simpáticos como usted quiera, pero son muy perjudiciales” (p. 288). En este contexto la coordenada “abajo”, que guarda relación con el infierno, se traduce como distracción; el personaje concentrado en la vida de Teresa de Jesús, al ver a este diminuto ente fictivo, deja de lado ese tema; el desplazamiento del roedor hacia la morada de su amigo simboliza un acto de distracción, es decir, el animalito rapta las ideas, interrumpe el momento de ensimismamiento del muchacho. Así, las especulaciones en torno a la vida de la monja se pierden en aquel lugar recóndito: el agujero lúgubre, sombrío, donde las cavilaciones desaparecen junto con el diminuto personaje; de ahí que el estudiante no continúe con el asunto que le ocupaba. De este modo, el “abajo” significa perturbación. Esta coordenada representa, así, un mal para el pensamiento, en el sentido de que puede perderse la idea que tanto precisa el actante.

La imagen de este mamífero está llena de contrastes; su apariencia es graciosa, indefensa, lo que se enfrenta a lo destructivo que resulta. El espacio, como hilo conductor, permite reproducir las actitudes de cada ser.

El cuarto, entonces, está ordenado en tres niveles: “arriba”, el retrato de Santa Teresa; el joven sentado en la cama ocupa el “punto medio”, y el roedor representa el “abajo”. Como puede notarse, en este sistema espacial se funda un equilibrio.

Con respecto al agujero es menester aludir a que tan sencilla y ordinaria residencia es un ejemplo de espacio feliz –esto quiere decir, un refugio–, ya que cumple con un valor protector; dicho valor en el agujero-casa se intensifica con la presencia del joven estudiante. El acto de morar es, ante todo, una necesidad para salvaguardarse. A tan singular vivienda no la embisten las fuerzas naturales, más bien es el hombre, una fuerza más agresiva que el trueno, que el huracán, etcétera. La función de habitar adquiere relevancia no para el muchacho, sino para el ratón. La vivienda humilde, sencilla como lo es aquel cubil, acoge al pequeño y es la esencia pura de tal función, ya que no se precisa una casa grande y cómoda para estar seguro en ella.

Retomando el tema de las polaridades, otro ejemplo es el siguiente:

Reconozco que *la tierra es nuestra madre*, dulce, piadosa y digna de nuestro cariño; pero estos encuentros deben hacerse reposadamente, con la mayor suavidad que sea posible. *Para bajar a ella es necesario que estemos insensibilizados*, que nos guarden en una caja forrada de cojines y que nos bajen con paracaídas o cordeles (p. 282).

En esta ocasión, el significado de la relación arriba-abajo cambia. Según García Berrio, “el grado de nitidez esquemática del sistema de coordenadas espaciales de la poeticidad varía de unos poetas a otros, como difiere de uno a otro individuo”. Con el nombre común ‘tierra’ ya se insinúa un sentido espacial; igualmente, se hace alusión a un espacio geográfico, capa superficial, es decir, el suelo que se estructura en un orden vertical. “Arriba” se aloja el hombre y por tanto se representa la vida. En cambio, “abajo”, señalado por el verbo “bajar” (anota el movimiento y la dirección), también habitará el cuerpo del hombre, pero en otro estado, pues para ello “es necesario que estemos insensibilizados”. “Abajo” se cifra la muerte. Allí, donde se inicia la existencia (en la tierra, es ella quien la procura), allí mismo termina.¹³⁵

El empleo del esquema de orientación espacial, en este texto, resulta muy variado:

Estoy aquí porque me lo pidió con insistencia don Maurilio. *Un señor que vive de recuerdos, y, por filosofías, dedicado, ya que no puede sus campos, a cultivar su espíritu y el de su hija.*

Cada vez que baja a la ciudad, va a la librería y dice al librero:

–Deme usted ocho pesos de libros; pero que sean surtidos y de buenos autores (p. 286).

¹³⁵ Cf., Yolotl González Torres, *Diccionario de Mitología y Religión de Mesoamérica*, pp. 169-170.

Hemos visto como la casa del joven estudiante adquiere valores del espacio feliz, entendido como el espacio interior que procura la protección. Mencioné que de la casa se despliegan la imagen del desván y del sótano; a la luz del fragmento citado, la residencia de don Maurilio muestra las cualidades de la buhardilla, la cual, debido a su altura, instaura un alejamiento con el mundanal ruido: en el tejado se propicia el silencio y, por tanto, en él “todos los pensamientos son claros”, asegura Bachelard.

La casa respecto al pueblo se estructura verticalmente, la cual se mantiene alejada, llega a parecer aislada. Debido a que ésta se sitúa en la parte alta es factible que se propicie la tranquilidad –una atmósfera de calma–, es el espacio idóneo para que don Maurilio se dedique a “cultivar su espíritu y el de su hija”, acción posible por medio de los libros que solicita de manera selecta en la librería. Sólo distanciado del *locus* de abajo (la parte negativa) se puede llegar a un estado de ensimismamiento. No es casual que don Maurilio advierta: “si no se resuelve pronto la cuestión religiosa, pronto será el fin de la patria mexicana” (p. 286). “Arriba” moran los seres que se caracterizan por echar a andar la inteligencia, desde lo alto se mira el pueblo como un sistema deteriorado, casi en agonía. El padre de Inés tiende, especialmente, a una elevación espiritual.

El espacio diegético en “Santa Teresa” se colma de un valor simbólico, trasciende el mero propósito como escenario para la acción para dar credibilidad a los hechos, función más eficaz del marco espacial según Enrique Anderson Imbert. Interesa destacar que tales polaridades se convierten en el presupuesto bajo el cual se organiza la construcción del espacio en el relato. Los tres ejemplos que he analizado, orientados por la polaridad arriba-abajo, son una muestra de cómo el espacio de Hernández presenta una variedad de significados. En suma, el texto remite a ese concepto maniqueo de bueno (arriba)-malo (abajo) que por siglos ha regido la existencia. Los seres del universo de ficción, con frecuencia, habitan “arriba” para “edificar” claramente sus pensamientos y ordenar el mundo en que están insertos. Ascender se traduce como un camino hacia la razón que orienta las ideas.

Ensayaré, a continuación, las cualidades de la ventana en “Santa Teresa”, puesto que es recurrente, no sólo en el presente texto, sino en la mayoría de las narraciones de Hernández. Sin una ventana la obra de nuestro escritor parecería estar mutilada, esa abertura alcanza capital relieve y puede considerarse como un órgano por medio del

cual, en gran medida, el sistema de escritura se erige y funciona. Ante todo, es el umbral hacia la proyección de un escenario.

Retomando la descripción de la ventana, recordemos que se distingue por ser “cuadrada y pequeñita”. Por medio de la descripción sencilla sólo se toca la superficie del objeto (para presentar el esqueleto, la estructura: cuadrada). Durante el discurso no se desarrolla el tema descriptivo en una proliferación de detalles, lo que hace notar que la funcionalidad de aquel orificio es más eficaz que sus atributos.

La ventanita, pese a su estado ordinario, guarda un valor significativo. Además con este elemento, el protagonista trasciende las limitaciones geométricas del cuarto. A pesar de sus reducidas medidas, es el medio justo para iniciar la fuga, se huye del entorno, no físicamente sino con el pensamiento:

[...] pero al apagar la luz, la luna se metió por la ventana, y muchas azoteas en mi cabeza, muchas azoteas llenas de tendederos y de luna (p. 285).

Por medio de dicho hueco es posible –lo he apuntado– que un cuerpo celeste ingrese en la residencia. A falta de luz artificial, la luna funge como una bombilla que ilumina la alcoba. Un juego de opuestos se fragua: las limitadas dimensiones del cuarto y la magnitud de la luna. El acceso de la luna a la habitación manifiesta la función intersecciona y mediadora de la ventana, así como ese carácter de pertenencia; en otras palabras, el astro que se mira pertenece a la vivienda de don Maurilio.

La ventana es el punto de articulación para que, lúdicamente, se inicie la dialéctica establecida entre el espacio físico y el espacio íntimo: sólo basta con mirar un astro para que comience el escape, esto significa sustraerse de la realidad circundante; la distancia entre el ojo del protagonista y la luna se traduce en un deslinde, un viaje hacia otro mundo. Mirar ese cuerpo celeste implica una acción de suma importancia, pues es llevar, trasladar al muchacho a un espacio íntimo, más amplio y abierto: la imaginación, un *locus* apenas esbozado, sugerido, puesto que el narrador no menciona cómo opera tal sistema espacial.

En la luna se materializan las ideas (las azoteas) que se originan en la cabeza del personaje. La luna no sólo es un simple astro, detrás de su luminosidad y su distancia se insinúa una ascensión. Arriba desea vivir el estudiante en una azotea privada, en un mundo creado por abstracciones.

En este cuento, las imágenes de luminosidad para representar la inteligencia son una constante, generan un efecto de sentido, por ejemplo: “Pero en este momento *una* lamparita que noté al apagarse y porque se me apagó, me dio a entender que sin duda alguna no se trata de una comediente” (p. 283, cursivas mías). Luego parece seguro que se sigue el método que empleaba Sócrates: la mayéutica, arte que realiza la partera para hacer surgir una nueva vida, que en el filósofo consiste en generar, sacar a la luz el conocimiento: “alumbrar una idea” latente en el discípulo mediante preguntas, la meta es llegar a la verdad.¹³⁶ En nuestro autor este arte se traduce en imágenes de luminosidad, de “alumbramiento”.

La ventana, además, funge como marco en fuerte sentido pictórico:

Por la ventana se ven tres jacalitos mexicanos. En seguida se ve una nopalera; más allá comienza el declive suave de una loma. El cielo es una colcha nítida que se extiende tras de todas las cosas y en él, las estrellitas saltan incansablemente como *jumping beans*, y la luna es una perezosa que no tiene quehacer, y no hace nada (p. 286).

De la cita es importante destacar dos aspectos: el manejo del modelo de la pintura que permite describir un lugar como si fuera un cuadro, y el uso del marco pictórico.

Se privilegia la descripción para construir el espacio. El nombre común ‘ventana’ es el punto de imantación del que se despliegan, a manera de lista (en forma paratáctica): ‘jacalitos mexicanos’, ‘una nopalera’, ‘el declive suave de una loma’, ‘el cielo’, ‘las estrellitas’ y ‘la luna’. El entorno se presenta por medio de la enumeración de cada una de sus partes con una estricta organización. Todos esos nombres comunes, debido a su constitución (por ejemplo, sólo algunas propiedades semánticas particularizantes de ‘nopalera’: planta cactácea, de color verde, formada de pétalos ovales) “cumplen únicamente con esa función referencial, son meros ‘connotadores de mimesis’ que garantizan el efecto de realidad.”¹³⁷ Asimismo, se genera la imagen de un paisaje. Cabe distinguir el uso del siguiente elemento lingüístico: el diminutivo, en ‘jacalitos mexicanos’ y ‘estrellitas’, que da cuenta del tamaño, de los detalles más significativos. Además, este lexema intensifica la ilusión de realidad por el alto valor icónico o grado de visualización que posee. De este modo, los ‘jacalitos mexicanos’

¹³⁶ Cf. Platón, *Teeteto, o, sobre la ciencia*, pp. 80-89.

¹³⁷ L. Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 30.

tienen un nivel elevado de visualización, un efecto sensorial. Otra muestra son las estrellitas cuyos atributos se consiguen por el uso del diminutivo y del verbo ‘saltan’ (para hacer alusión a su capacidad dinámica que genera el efecto de luminosidad), herramientas lingüísticas que aluden a su pequeñez, movimiento y brillo.

La descripción es muy detallada, no en cuanto a los atributos que califican los lugares (como la nopalera, la loma), sino en lo que se refiere a la localización que se asigna a cada elemento. Es una proyección en cadena de un *locus* a otro, formando un campo semántico; los tres primeros son terrestres, los restantes son aéreos. Los espacios descritos se multiplican, muestran una unidad y una continuidad topográfica. Todos esos componentes de la naturaleza están en armonía y equilibrio entre sí, es el *locus amoenus* idealizado por la mirada del personaje. El montaje del espacio significa un modo de existencia, es decir, el estilo de vida de un pueblecillo mexicano representado por los jacalitos y la nopalera.

Como se sabe, los sentidos, especialmente la vista y el oído, tienen gran importancia en la percepción del espacio diegético. El actor toma una actitud contemplativa, pero además la mirada de éste es la que describe el contenido de la ventana como si se tratase de una obra plástica. Con el marco de la ventana se mantiene implícito el mensaje de la construcción espacial y se hace énfasis en el paisaje bucólico, rústico que se lee en términos pictóricos. Ahora bien, las figuras se ven en un orden progresivo; la disposición de las formas tiene un efecto de alejamiento, pues el protagonista que mira lo hace a una cierta distancia. En primer plano se encuentran los tres jacalitos muy cercanos al ojo del actor y del lector, enseguida la nopalera y, por último, la loma. Hasta aquí la superficie inferior del plano está completa.

Posteriormente, se describe el extremo superior en el que el cielo se expande y es el fondo en el que se distribuyen las estrellitas junto con la luna. La descripción, herramienta bajo la que se construye el espacio pictórico, alude a la técnica de la pintura. Esto es, el personaje primero menciona el cielo, como si un pintor aplicara los óleos sobre el lienzo: “El cielo es una colcha nítida que se extiende tras de todas las cosas [...]” Luego, se plasman los detalles: “y en él, las estrellitas [...], y la luna [...]”. La composición del plano pictórico se encuentra en equilibrio debido a la distribución justa de cada elemento, de cada forma. También se proponen colores y texturas. Una imagen paisajística enmarcada por aquella abertura practicada en la pared resulta, al

mismo tiempo, un pequeño cuadro paisajístico que decora la alcoba. El marco de la ventana “aquella cuadrada y pequeñita”, funge como un marco desde el ámbito de la pintura. Las cualidades son relevantes: ‘cuadrada’, sobre todo, ‘pequeñita’, se trata de un cuadro de proporciones estrechas que, por medio de la contemplación del personaje, se visualiza como extenso, inmenso. Se crea una exagerada visión. Hernández descubre la grandeza en lo cotidiano y en lo diminuto.

En la sección precedente argumenté que la ventana, por la distancia que se establece entre el ser que mira y el objeto, produce un efecto de irrealidad debido al alejamiento. Por tanto, en nuestro ejemplo el joven visitante crea una exagerada visión del paisaje nocturno. Del minúsculo orificio el muchacho hace surgir un mundo, se contempla el exterior desde la miniatura.

Sin duda, Hernández se inspira en el arte pictórico para producir una imagen pintada de un medio natural, en la que los elementos de la composición se congelan en una estampa fija para generar un diseño espacial.

En “Santa Teresa”, una seudorrealidad se proyecta. El espacio geométrico se fragmenta para crear un entorno interior más íntimo donde todo –hasta lo imposible– tiene cabida. En contraste, el sueño erige otro espacio:

Para decir verdad *diré* que en este punto cerré el libro, pensando que el escritor es un salvaje: [...]

[...]

El silencio era una cosa que caía, que colgaba, como una cabellera de seda resbalando en los hombros de la noche de luna.

En sueños vi una parejita de papel ahogándose en un estanque roto como un vidrio, y a una señorita de escuela que: –una bolita más una bolita son dos bolitas–, decía desde el principio del mundo.

Después llegó un gigante. La profesora ya no siguió sumando y se quedó con la boca abierta, porque el gigante comía a cucharadas una sopa de la que cada arroz era un elefantito de tamaño natural. Finalmente llegaron al baño dos choferes, y el más chico se enojó con el más grande:

–Cómo se conoce que no tienes costumbre de bañarte. No sabes bañarte. ¡Todo te mojas!

Cuando desperté me hacía temblar el frío, por eso eché el pestillo a la ventana y, aunque el frío se entibiecizó, se me fue el sueño.

Así volví a esta pieza (pp. 285-286).

Con sólo una serie de nombres comunes y pocos atributos se edifican los seudoespacios: el estanque roto, el baño, el salón de clases; al nombrarlos, cada lugar adquiere existencia.

La proyección de este espacio exhibe tres fases. El inicio se verifica con la prodigiosa imagen del silencio por medio de una comparación entre las peculiaridades del silencio y las de la cabellera de seda: ambos son ligeros e invaden todo. Se da paso a la atmósfera somnolienta que introduce el sueño. La calma favorece el comienzo del proceso onírico, dicho procedimiento hace explícito el cambio de plano, de realidad, de espacio, donde el protagonista participa como espectador: “En sueños vi [...]”.

La cita es muy variada en imágenes. En el transcurso del sueño –segunda fase, sin duda la más trascendente– se entretajan tres historias que no guardan una concordancia lógica, aspecto propio del sueño que enfatiza el nivel de ficción. Cada suceso tiene asignado un lugar bien específico: el estanque, el salón de clases (el cual no se menciona pero se infiere) y el baño, entornos que no muestran una secuencia temática.

Hay un orden cronológico señalado por marcas como el verbo ‘vi’, los adverbios ‘después’ y ‘finalmente’, que indican el inicio, la continuación y el final de una secuencia. La primera historia se resume en un instante: cuando la pareja naufraga. La segunda es más lograda, en ella, tiene lugar la dicotomía pequeño-grande: la imagen va en aumento, la minúscula silueta de la profesora está en contraste con la del elefantito (punto medio) y la del gigante, se trata de formas en extremo. Nótese el empleo del diminutivo en ‘elefantito’ (que tiene a su cargo un modo calificativo), la función de este lexema se subvierte, se dan, no los atributos de pequeñez, sino los de magnitud, para oponer el tamaño de la educadora con la del mamífero.

En la última historia se echa mano de la ironía: “No sabes bañarte. ¡Todo te mojas!”; en este contexto, no es normal mojarse durante el baño, de modo que se da a entender que no sirvió de nada bañarse (en vez de limpiarse, parece que el personaje ha quedado más sucio). Señalada por marcas tipográficas (signos de admiración), la ironía cierra el sueño de manera abrupta, el final sorprendente deja estupefacto al lector. Se introduce esta figura para crear tensión, para producir un sentido de cataclismo que caracteriza a los sueños y que los hace insólitos. Sobre todo, se produce un efecto de irrealidad, más bien de “ficción”. Con la descripción, la ironía y la comparación se proyecta este seudoespacio.

La continuidad del espacio del sueño se interrumpe por la corriente de aire que entra por la ventana, un elemento de la realidad pone coto al mundo de “ficción”. De este modo, se llega a la última fase de la construcción onírica del espacio.

Así pues, por medio del *locus* onírico se trasciende la geometría. La proyección del espacio fictivo establece la dialéctica entre el espacio físico (cuarto) y el entorno no tangible (el sueño).

Un aspecto recurrente en este texto son las imágenes de pequeñez y magnitud, lo pequeño (miniatura) alberga lo grande, como muestra: “Fuera de esto, es un ratón que tiene muy grande memoria, y ahora le parece recordar que me ha visto antes; pero no se acuerda cuándo” (p. 287). La nimia cabeza del roedor almacena una gran caja que es la memoria, acopia recuerdos. La limitada cabeza, como el sombrero del mago, hace surgir no el elefante, sino una impresión que sólo en apariencia se ha vivido, una especie de *déjà vu*; aquellas reminiscencias que, supuestamente, han tenido vigencia, pero que en realidad nunca han acontecido, un viaje virtual en retroceso.

El deslinde del mundo inmediato es una constante en los personajes de este relato. Tanto el protagonista principal, como el roedor e Inés, la hija de don Maurilio, presentan esta singularidad. El joven crea su propio espacio apoyándose en el sueño; el roedor, por el *déjà vu*, cree que ha visto entes al estudiante, no obstante, es la primera vez que el muchacho ha entrado al cuarto; Inés, al fijar la mirada en un ave, cuyos ojos se quedan suspendidos, se abstrae del mundo inmediato, erige otros espacios. Todos hacen este deslinde (excepto don Maurilio, protagonista que disiente de los anteriores), emprenden un tránsito hacia el interior para crear un *locus* íntimo, más dilatado y, por ende, maleable a las intenciones y deseos de los sujetos que lo construyen (espacios en los que la fantasía, la incongruencia de la seudorealidad, el sueño, contrasta con la “realidad” principal). Huyen en pensamiento para buscar un lugar más cómodo.

Al final del texto se verifica ese quiebre en el orden lógico de la historia; en otras palabras, el narrador regresa a un acontecimiento previo, por consiguiente, nos informa que antes de entrar a la habitación estuvo en otro lugar de la residencia de don Maurilio:

Ahora mis pensamientos van por otro rumbo. Los ratones serán tan simpáticos como usted quiera, pero son muy perjudiciales. Don Maurilio debería tener algunos gatos para acabar con los ratones. En menos de doce horas que tengo en esta casa he visto cuatro: uno en la troje, dos aquí, y el que se subió a la mesa cuando estábamos cenando (p. 288).

De este modo el lector tiene, necesariamente, que reconstruir tanto la cronología de la historia como la secuencia topográfica, lo cual permite pensar que el relato presenta una estricta continuidad espacial. El protagonista, a través de una retrospectiva,

reconstruye los hechos y, por consiguiente, señala la secuencia espacial: el muchacho primero permaneció en la troje, después en la cocina y por último en la alcoba. Desde allí evoca los acontecimientos. Parece que la trama se lleva a cabo durante varios días, sin embargo, todo sucede en no más de once horas.

En conclusión: la descripción es uno de los presupuestos principales que erigen el espacio diegético en “Santa Teresa”; por medio de este recurso se establecen no sólo un valor denotativo –espacio como escenario que acompaña al protagonista–, sino, ante todo, un valor simbólico, como signo que traduce los modos de actuar, el carácter de los personajes. Los pasajes descriptivos no presentan una secuencia lineal, más bien fragmentada, efecto que genera una proyección del espacio en pequeños cuadros o marcos que por sí solos se constituyen como espacios independientes. Cada diminuto *locus* es una parte que comprende el todo: cada ángulo que se proyecta puede verse como una de las piezas del rompecabezas espacial.

Además, el espacio es un elemento que construye la narración. A medida que avanza el relato, las acciones suceden en un rincón diferente: la cama, la ventana, el agujero, la cocina, el granero, entornos que se mencionan brevemente, pero en los que se verifican sucesos. La historia concluye cuando se han recorrido todos los sitios de la casa. Por tanto, la trama se orienta bajo el presupuesto de la coordenada espacial.

“Un clavito en el aire”

Una de las constantes en los cuentos de Efrén Hernández es la presencia en sus historias de pequeños objetos que se colman de peculiaridades singulares y que se vuelven una parte imprescindible. Por ejemplo, un clavito es ya el motivo para que se dé inicio a la narración. Como sucede en “Un clavito en el aire”, relato en el que Severiano, protagonista central dedicado a la creación literaria, intenta definir el tiempo dentro de su habitación; el proceso que sigue consiste en detener el transcurso temporal como categoría lógica que opera en minutos, segundos, horas, etcétera. El personaje se percata de que dicho proceso resulta inadecuado para observar tal comportamiento, por consiguiente, hace una serie de conjeturas y confirma que sólo es posible dilucidar la conducta del tiempo sujetándose a su estado natural: ejercer movimiento. Una vez que Severiano haya definido esa entidad podrá concretar el motivo de inspiración para escribir el cuento que le otorgará notoriedad en todo el mundo.

Espacio y tiempo constituyen dos temas que caracterizan y que se manifiestan de modo patente en un “Un clavito en el aire”. La noción temporal se anuncia como el asunto fundamental del relato; sin embargo, ésta sólo puede significarse en el espacio. En el cuento se concilian ambas coordenadas, puede tratarse de un cronotopo, pero para un estudio a fondo es preciso examinar cada cuestión de modo individual.

En la alcoba se desarrollan los acontecimientos y es allí que Severiano toma una posición espacial fija: el tapanco en el que permanece gran parte de la historia (baja de él sólo cuando decide ir por su sombrero), es el sitio desde donde medita, donde desarrolla sus pensamientos. La casa de Severiano se encuentra ubicada en una comarca, la cual nunca se menciona y, por ende, puede ser cualquier lugar.

Para proceder al análisis, primero me enfocaré (siguiendo el orden establecido por los tres capítulos antecedentes) en la representación del espacio diegético, esto es, el cuarto, poniendo énfasis en los detalles más significativos del amueblado; los pocos objetos circundantes no son esenciales para entender la proliferación del tiempo, pero por medio de su conocimiento es que el *locus* se introduce en el universo fictivo.

Abordaré, también, la construcción de dos niveles espaciales, pues a medida que avanza la narración, el espacio (medio ambiente) se transforma, cobra diferentes valores y, ante todo, representaciones en el texto.

La escasez de enseres distingue el espacio de esta historia –esto no les impide tener relevancia–, ya que en torno al nombre ‘puerta’ se inicia la proyección del espacio, a partir del acto de nombrar, el *locus* cobra existencia:

Lo barato cuesta caro –no de pronto, sino andando el tiempo–. *Y la puerta es de palo barato. Con las lluvias se hinchaba* y cuando pasó el tiempo de aguas, al día siguiente de la postrera lluvia, el calor, cortés, estuvo a despedirse de nosotros. *La temperatura que parte*, y que al partir, con un abrazo nos quiebra una costilla, apretó mucho y quebró nuestro espíritu, *rajó la puerta y reventó el termómetro.*

[...]

Luego enfriaron los aires –ya de noche– y corroboróse nuestro espíritu; mas *la puerta quedó con su rendija* y va a ser necesario comprar otro termómetro.¹³⁸

Con los anteriores fragmentos comienza el cuento; puede percibirse, por parte del narrador, un interés por situar al personaje y al lector en un contexto físico. Aquel elemento que sugiere la apertura y el cierre de un espacio se perfila como un medio constructor del entorno. Con base en el discurso descriptivo se aportan las peculiaridades de la puerta, el discurso sigue, para ello, un proceso de sinécdoque particularizante: “por medio de lo particular se expresa lo general; por medio de la parte, el todo; por medio de lo menos, lo más; por medio de la especie, el género; por medio del singular, el plural”.¹³⁹ En otras palabras, a través de la parte, la puerta, se introduce el todo: la alcoba (el espacio diegético se presenta con sólo nombrar un atributo). La tarea fundamental de este objeto es aportar la ubicación topográfica; como único detalle evocado, el receptor deduce que el protagonista se encuentra dentro de un espacio: la recámara (será hasta el final de la enunciación, momento en el que se alude a la disposición espacial de Severiano en su habitación).

Es menester hacer hincapié en una característica de la puerta, me refiero a la rendija. Como he indicado más arriba, se echa mano de la descripción para la presentación de la puerta, por consiguiente, del espacio, el modelo proveniente de un discurso “científico” ordena tal proceso que pone en equivalencia un nombre y una serie predicativa. Al respecto, es importante mencionar que hay modelos que fundan:

¹³⁸ Efrén Hernández, “Un clavito en el aire”, p. 344.

¹³⁹ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 474.

una capa intermedia ambigua, ya que no es fácil decidir si es un modelo taxonómico científico, seudocientífico o popular el que “descompone” una flor en tallo, hojas, corola, pétalos, etc., determinando así la serie predicativa y el sistema de contigüidades obligadas aparente en un desarrollo descriptivo, o si se trata de la composición semántica particular del lexema flor.¹⁴⁰

Abordaré este sistema de organización con un estatuto seudocientífico, y lo denominaré modelo físico de la transformación de la materia: modificación en la estructura interna del objeto.¹⁴¹ La serie predicativa compuesta por las siguientes frases: “Con las lluvias se hinchaba”, “la temperatura [...] apretó mucho [...] rajó la puerta reventó el termómetro”, “mas la puerta quedó con su rendija”, “es de palo barato”, ilustra cómo la descripción se pliega a la estructura de dicho modelo, el cual opera del modo siguiente: la madera con la que está hecha la puerta presenta sobre todo un cambio de tamaño, ya que expuesta al agua incrementa su volumen. Una vez que la madera se ha liberado de las impurezas de la humedad, debido al calor, surge un detalle: la rajadura. Nótese la manera en que el protagonista observa detenidamente un fenómeno. Por medio de este procedimiento exhaustivo se explica el origen del agujero.

Sin duda, con esa óptica analítica, Severiano se erige como un seudocientífico que somete a verificación no sólo los cambios acontecidos en la madera, sino que además estudia el tiempo. La puerta con su rendija determina la temporalidad; ambas deben de comprenderse como un todo, un mecanismo que paralelamente abre, cierra e intersecta el interior con el exterior, de manera que trabajan conjuntamente. Recordemos que si los dos elementos están abiertos permiten la comunicación, o bien, si permanecen cerrados, sugieren la separación absoluta; la primera desempeña en mayor grado el cometido de clausurar un lugar. En torno a estos recursos, puedo decir que el espacio se ordena por la relación dentro-fuera.

Dentro, cuando el protagonista obstruye el acceso a su vivienda: “Y sucedió que cuando me encerré en mi alcoba, [...]” (p. 343), y establece un orden, de modo que Severiano instaura sus propias leyes espacio-temporales sin perturbar los preceptos del *locus* externo, puesto que el tiempo, únicamente, se detiene dentro de la habitación. Para tal cometido, el muchacho suspende la temporalidad atándola de un clavo en la barda: “se me ocurrió tomar el hilo del tiempo y amarrarlo de un clavo muy macizo que estaba

¹⁴⁰ Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, p. 64.

¹⁴¹ La transformación física se lleva a cabo “cuando se cambia la forma, el tamaño, el estado de movimiento o el estado de agregación”, A. Chamizo, A. Garriz, *Química*, p. 26.

clavado en la pared” (p. 342). Con detenimiento, en líneas ulteriores, me centraré en la imagen del clavo. En lo que se refiere a la estancia en su interior, ésta se postula como un lugar estático, casi inmóvil debido a la atemporalidad y a la falta de recorridos de un espacio a otro puesto que el joven, en gran medida, permanece sentado.

Pero la falta de acciones en la recámara no es permanente, además de la rendija, se establece un funcionamiento lúdico que consiste en una salida y una entrada, es decir, tanto el tiempo puede fugarse (seguir sus principios de categoría lógica: horas, minutos segundos) como invadir un espacio; para ello, es necesario que se ejecute una acción: el movimiento, característica esencial del tiempo, queda manifiesto por medio del aire que ingresa por la rendija-ventana y el desplazamiento de Severiano:

Y el diablo que no se duerme nunca, por no perder una ocasión de hacer el mal o de robar el bien al género humano, trajo el puño de aire más helado que encontró en la comarca, y *en un soplo de viento me lo envió por la rendija que el calor y la humedad hicieron en la puerta*, me lo atinó en la parte posterior de la cabeza y, *sin ser yo ya más el dueño de mis actos, con la velocidad del tiempo bajé por mi sombrero*, me lo puse, y traté de volver a ensimismarme (pp. 344-345).

Si bien en las narraciones anteriores, la abertura que se deja en la pared —en esta ocasión, la rendija— sirve para que el protagonista pueda sustraerse de la realidad circundante, en este texto un hecho revelador de la funcionalidad de la ventana es provocar el efecto contrario: lo esencial no es salir, sino introducirse, ya que el aire penetra en un entorno e insinúa un dinamismo. Con respecto a este último, Mieke Bal apunta que “el movimiento, por completo sin meta, puede operar como simple presentación del espacio”.¹⁴² De acuerdo con Bal, se puede afirmar que efectuar un traslado tiene una sola finalidad: indicar el espacio. No obstante, la caída del sombrero, descender y ascender son actos que implican también tiempo sucedido y un *locus* recorrido, consumado, el objetivo es significar el tiempo por medio del espacio. Por ende, el único desplazamiento que se lleva a cabo adquiere un significativo valor para la trama (cuando el actante baja del mueble para tomar el sombrero e inmediatamente se sube), pues una manera de señalar el paso del tiempo es por los traslados que realizan los personajes, ya sean físicos o emocionales. Así, cobra énfasis una experiencia de Severiano, la cual se materializa en el espacio.

¹⁴² Mieke Bal, “Del lugar al espacio”, en *Teoría de la novela*, p. 104.

En contraste, fuera de la alcoba, el tiempo no se suspende, sigue su curso:

El terrible calorón de *hoy* cometi6, como se ha visto, varios estropicios, y entre ellos, como tambi6n se ha visto, el de quebrar mi esp6ritu. *A lo largo de la jornada que hace diariamente el sol en el cielo*, doblegado lo tuve, como una plantita jorobada, sin el aliento de cosa, pero al mismo tiempo, sin intentar esfuerzo ni resentir pesadumbre.

[...] Seg6n todos los indicios, con la lluvia de *ayer* se despidi6, por este a6o, la 6poca de lluvias, tambi6n llovi6 *anteayer*, y el *mi6rcoles*, el *martes*, el *lunes* y casi todas las horas sin sol del domingo. Consecuentemente, *la tierra amaneci6 llena de agua*. Pues para que *la tierra se seacara de toda esta humedad*, ha bastado una sola exposici6n de sol.

Los que se levantaron temprano, dicen que desde el amanecer ni una sola nube pas6 por todo esto. Para nada sirvieron los techos ni los 6rboles. *Se calent6 la tierra, se calentaron las casas, se calent6 el aire*. No hubo m6s remedio que dormir y esperar (p. 343).

El entorno del exterior se proyecta por el modelo temporal que opera a trav6s de las horas del d6a y las estaciones del a6o, da cuenta del clima, del ambiente (la lluvia, el calor), las 24 horas de los siete d6as de la semana. Por medio de una retrospecti6n, Severiano se sit6a en un tiempo y espacio espec6ficos: el momento en que sucede la historia: “hoy”, esto es, el s6bado (todo pasa en la alcoba, de la que no sali6 durante toda la semana por la tormenta), el d6a en el que dejan de caer gotas de agua: “El terrible calor6n de *hoy* [s6bado] cometi6, [...] Seg6n todos los indicios, con la lluvia de *ayer* [viernes] se despidi6, [...] Tambi6n llovi6 *anteayer* [jueves], y el mi6rcoles, el martes, el lunes y casi todas las horas sin sol del domingo”. Asimismo, se indica la estaci6n del a6o, el verano. Las manifestaciones de la naturaleza son el instrumento para medir el tiempo. En el fragmento citado hay una minuciosa descripci6n de aspectos sensibles: la lluvia, la humedad, el cielo, el aire, el sol, el calor, el ambiente se establece por medio de las sensaciones.¹⁴³ Adem6s, los anteriores elementos dan pie a un inventario del entorno de fuera: “para nada sirvieron los techos ni los 6rboles. Se calent6 la tierra, se calentaron las casas, se calent6 el aire”. Se crea un espacio ilimitado, abierto y compartido entre Severiano y toda la humanidad. En el exterior de la rec6mara, la atemporalidad est6 vedada, ya que todo permanece en pleno funcionamiento, la frase siguiente alude a tal mecanismo: “a lo largo de la jornada que hace diariamente el sol en el cielo”, la cual sugiere los respectivos trayectos de rotaci6n y translaci6n de la tierra

¹⁴³ Cf. Mar6a del Carmen Bobes Naves, *Teor6a general de la novela*, p. 198.

con respecto al sol. El protagonista lleva al lector de un espacio particular, su morada, a un *locus* más general, el sistema solar.

En fin, el cuarto, antes de comprenderse como un lugar donde residir, es, en primera instancia, una especie de observatorio donde se puede estudiar la conducta del tiempo. Allí dentro, el personaje, por medio del monólogo interior, expresa su opinión, dudas, suposiciones, hipótesis, teorizaciones sobre el fenómeno que ha sometido a prueba. La habitación, es el sitio pseudocientífico en el que el proceso de experimentación se libera de sus presupuestos teóricos para dejarse atravesar por la ficción. Severiano hace de un evento ordinario un conocimiento seudobjetivo. Se pone de manifiesto el deseo por esclarecer una incógnita, por llegar al fondo de la verdad. Para el joven, puntualizar el tiempo se vuelve un acontecimiento revelador, y la vida diaria un prodigio.

Hasta esta parte se ha visto el espacio diegético como el escenario para la acción, y la importancia que tiene sobre el tiempo. Dado que clausurar el cuarto no es la vía más idónea para estudiar el comportamiento temporal, debido a la rendija, resulta necesario crear *loci* en diferentes planos de realidad (aquellos que trascienden la tarea de servir como telón de fondo), cuyas maneras de proyección, que a continuación se verán, son el rasgo distintivo. Para ello, los objetos son imprescindibles.

En la cuentística de Hernández, la disposición de los objetos en el entorno desempeña funciones insólitas. Especialmente, la presencia del clavo es recurrente. Algunos estudiosos argumentan: “significa igualmente, [...] aunque el propio Hernández lo disimule por no evidenciar su poética misma, cierto clavo pequeño, mayor que la tachuela común: el clavo sin asideros del que pende por su parte, la narración entera”.¹⁴⁴

El carácter ordinario de esa pequeña pieza de metal, un detalle que amuebla o adorna el espacio, pasa a segundo término, su labor básica consiste en ser la fuente generadora de sistemas espaciales que comprenden un carácter simbólico e independiente, de modo que se erige como un principio edificador de espacios. Así que, la diminuta herramienta de fierro alcanza un estatuto de personaje; ‘clavito’ y ‘clavo’, nomenclaturas que adquieren disímiles valores semánticos, el primero se levanta como el eje estructurador del espacio íntimo de la inteligencia, el segundo, al que se confieren

¹⁴⁴ Esperanza López Parada, “Fulanos y paralíticos, narradores medianos, nacidos serios y muchachos con malas condiciones”, en *Una mirada al sesgo*, p. 54.

valores plásticos, contribuye a la creación del espacio unidimensional, del que se derivan otros *loci* geométricos.

A continuación, analizaré las mencionadas construcciones.

El clavito: espacio de la inteligencia o ejercicio del acto creativo

El ‘clavito’ es el centro productor de la configuración espacial de la inteligencia (*locus* con un estatuto seudodiegético que obtiene valor en otro nivel de realidad). En un momento inicial, la textura, la forma y consistencia de este lugar son peculiaridades básicas para su carta de presentación:

Desde hace tiempo quería yo *sorprender al mundo con escribir un cuento tan extraordinario* como no se escribió nunca ninguno; pero todo el tiempo mi atención está fija, tirante como un resorte atirantado, de un clavito que a manera de estrella veo flotar en el aire. Porque, aunque me gustan los días –lo suavecito que vienen, llegan y rompen en mañanas, y que después se abra el cielo hasta su más honda vista–, quisiera no encontrar en mí la media semejanza con que me les parezco en tener yo pies y manos y ellos nomás pies. En ser de más o menos manos no encuentro ningún verdadero inconveniente; pero de pies, en cuanto menos, mejor (p. 342).

Empleando la descripción y el modelo de las cuatro variables (que aporta: forma, cantidad, distribución del objeto en el espacio y tamaño) se da a conocer el ‘clavito’, cuyas características esenciales son: la pequeñez y que carece de una superficie estable. Los atributos de este diminuto instrumento no se leen de manera literal, sino como portadores de un carácter connotativo.¹⁴⁵ En este sentido, la pieza de fierro no cumple una función utilitaria, sostener algo, más bien simboliza la elucubración del tiempo: “mi atención [clavo-idea] está fija”, idea que vaga, deambula: “he venido meditando a

¹⁴⁵ En el apartado dos señalé que el discurso descriptivo es un “centro de imantación de valores simbólicos e ideológicos”, para ello ciertos elementos de la descripción como el adjetivo, adverbio y frases que en vez de calificar al nombre (aportar su forma, tamaño, etcétera) subvierten su función principal de modo que el significado se interpreta en un sentido irónico. Como sucede con el ‘clavito’, sus atributos conceden un carácter simbólico, tal como se verá más arriba.

sombra de tejados, una historia sin límites, que no puedo expresar hasta la fecha sin que atine la causa” (p. 342).

Por los detalles del objeto se materializa la consistencia del espacio. La frase adverbial “a manera de estrella” indica tanto el surgimiento de una idea (el tiempo) como la transformación de ésta (y por tanto, la del *locus*), la cual significa grandeza y vida, características sugeridas por el nombre ‘estrella’. El infinitivo ‘flotar’ y el sustantivo ‘aire’ hacen patente la textura, crean la atmósfera: de este espacio que resulta dilatado, sin un límite, maleable y, paradójicamente, cerrado y abierto. Obstruido porque implica la mente del personaje, donde nadie más que él tiene acceso. Abierto puesto que cualquier pensamiento puede ingresar. El clavito, suspendido en el aire y que brilla es, antes que nada, una proyección del pensamiento creador del futuro escritor: Severiano (una vez que el joven analice la temporalidad podrá escribir su cuento).

Dado que este *locus* consiste, fundamentalmente, en una operación mental, narra el personaje: “a veces siento dentro de mi cerebro el capullo de una idea en que se encierra la definición del tiempo”, por tanto, para su funcionamiento se establecen tres movimientos: atención-“divagación”- distracción.¹⁴⁶

Primer dinamismo: “mi atención está fija, tirante como un resorte atirantado”. Esta fase implica echar a andar la inteligencia, dar pie al “nacimiento”, otorgar vida a la idea que puede llegar a ser un hecho concreto, la atención se perfila como una acción que dura un instante, así el pensamiento parece una revelación. El protagonista activa el espacio de la inteligencia por medio del acto de “pensar”, que en Hernández debe comprenderse, no “como un desarrollo lógico expositivo”, sino como “un discurrir de la mente por pasajes no tortuosos sino múltiples”.¹⁴⁷ Ese discurrir de la mente guarda relación con uno de los aspectos más distintivos de la prosa de nuestro autor: la “divagación”, que configura el segundo movimiento, el que debe considerarse como un paso complementario al de la atención.

En la cita se advierte la práctica “digresiva”: “Porque, aunque me gustan los días – lo suavcito que vienen, llegan y rompen en mañanas, y que después se abra el cielo

¹⁴⁶ El uso de las comillas en el término “divagación” indica un funcionamiento especial, pues, si bien la divagación cumple con su labor de ser una herramienta que interrumpe el tema o asunto del que se está hablando, al mismo tiempo, es un recurso que orienta el hilo narrativo. Es decir, las constantes interrupciones garantizan la continuidad del discurso narrativo, de modo que el ritmo de la narración es ir de un tema a otro.

¹⁴⁷ Efrén Hernández, *Obras completas I* (Edición y prólogo de Alejandro Toledo), p.10.

hasta su más honda vista–, quisiera [...]” Oportunamente se trata la cuestión de los días que el protagonista desarticula en cada una de sus partes: mañanas, medio días, medias tardes, etcétera. En dicha descomposición están implícitos referentes temporales que indican el transcurso del tiempo: “que los días se rompan en mañanas y las mañanas pasen a mediodías”. Alusiones que la figura principal no vislumbra, pues se precisa que la inteligencia sea profunda (después se verá que para llegar a un estado de introspección se requiere de una experiencia). Así que este segundo movimiento no es gratuito, está orientado y en concordancia con el asunto que tanto preocupa a Severiano. A medida que se echa a andar la “divagación” se activa la inteligencia, ya que ir de un tema a otro constituye la masa, la materia esencial del pensamiento del joven, sólo hay que encontrar vasos comunicantes. Bien argumenta Hernández que la inteligencia requiere “ensamble, coincidencia, similitud”,¹⁴⁸ en este complejo entorno se llevan a cabo los anteriores pasos.

Una fase más extensa que la anterior, y que se opone a la inicial, es la distracción:

A veces siento dentro de mi cerebro el capullo de una idea en que se encierra la definición del tiempo; pero el clavo de todas mis desdichas me divierte hacia su lado la atención, y se me va la idea (p. 343).

Distraerse resulta un desfase en el proceso de ensimismamiento: es interrumpir el mecanismo, dejar de lado, perder la idea tan anhelada. Nótese que pocas intervenciones físicas se realizan en la diégesis: que los personajes se trasladen de un sitio a otro que entablen diálogos, etcétera. Sin embargo, los ejercicios mentales del muchacho son la acción fundamental.

Este tercer movimiento interrumpe el intelecto pero también lo amplía: mientras que la mente vaga, se dilata este espacio; cada que el actor intenta definir el tiempo (instante de la atención) se distrae, ora con el clavo, ora con la puerta-rendija. Es importante encontrar la explicación y la respuesta de aquella incógnita que aqueja al actor, pero más necesario es escapar de la realidad inmediata. Severiano va de la atención a la omisión, se establece un dinamismo dialéctico.

¹⁴⁸ Efrén Hernández, “Una definición de poesía”, en *Bosquejos* (Edición, prólogo, notas e índices de María de Lourdes Franco Bagnouls), p.166.

Puesto que la distracción es patente, Severiano se vale de otra estrategia para conseguir un grado de concentración, para tal objetivo es necesaria una experiencia corporal:

Así, cerré los ojos, como para cubrirme con una alcoba más reservada [el cuerpo] y entonces sentí que el espacio me apretaba, y otra cosa todavía más profunda; que el tiempo iba pasando. E inmediatamente, a modo de relámpago, se me aclaró que he sido lamentable, inmensamente tonto, echando la culpa de no poder definir el tiempo, a ese clavito que a manera de ensueño veo flotar en el aire (p. 344).

El cuerpo es símbolo del conocimiento, instrumento de introspección. No hay mejor manera que conocer las propiedades del tiempo y del espacio que por medio de los sentidos: “cerré los ojos, como para cubrirme con una alcoba más reservada, y entonces sentí que el espacio me apretaba, y otra cosa todavía más profunda: que el tiempo iba pasando”. Se pone coto a la vista (evitar distraerse) para generar una percepción de ambas coordenadas. La cita deja ver que la noción de espacio es una sensación externa: “me apretaba” y el tiempo una sensación interna: “y otra cosa todavía más profunda”. Así, el pensamiento no sólo consiste en un encadenamiento o relación de una idea con otra, sino que implica una práctica sensitiva.

El espacio, progresivamente, se limita; del cuarto se pasa a otro más pequeño e íntimo: el cuerpo, así, el actante que se resguarda en su recámara para luego “encerrarse, ocultarse en su *soma*, plantea la forma de las cajas chinas.

Si bien Severiano habita su propia extensión corpórea, ésta adquiere la esencia de una casa o espacio feliz que salvaguarda los pensamientos (la recámara no es el único entorno que muestra la poética del espacio antropológico, como se ha visto en los anteriores análisis, pues al cuerpo también se atribuye la categoría de morada). Tan singular entorno no desempeña únicamente una función fisiológica, asimismo protectora; allí dentro la definición del tiempo está segura, porque no existen elementos que perturben ese estado de ensimismamiento. Mientras más reducido sea el espacio, mayor intimidad y una mejor percepción espacial y temporal. Severiano reside en su cuerpo para vivir una experiencia más íntima.

Conforme se conoce la espacialidad y la temporalidad por medio de las sensaciones, la idea sobre el tiempo se ha resuelto, enseguida, una atmósfera límpida se forma:

Hace frío esta noche. Sobre las escasas superficies de agua que sobrevinieron a la temperatura de que tanto hablé, se han formado unas placas de hielo como vidrios de vidriera (p. 344).

Durante la noche, el pensamiento es más claro, en el ambiente se representa el estado de elucubración, pues un horizonte de luz se abre ante el protagonista: “sobre las escasas superficies de agua”. El líquido vital es signo de la inteligencia, de modo que el intelecto se vuelve prodigioso. Ahora todo es tan diáfano como la placa de hielo (figura sólida y prismática) en la cual se cristaliza, materializa la idea del tiempo.

En un instante se concreta la idea, pero la distracción se impone, ya que por aquella ranura practicada en la puerta se introduce el aire que provoca la caída del sombrero de Severiano, entonces, el joven se aleja del tema de su incumbencia:

El lugar en el que estaba es un a modo de tapanco, algo más de un metro de alto del suelo, y mi sombrero había ido a dar hasta el suelo. Por tanto, se me planteó un dilema: perdía por esta vez la idea más profunda que se haya podido imaginar, o iba por mi sombrero.

Y el diablo [...] trajo el puño de aire más helado que encontró en la comarca, y en un soplo de viento me lo envió por la rendija que el calor y la humedad hicieron en la puerta, me lo atinó en la parte posterior de la cabeza y, sin ser yo ya más el dueño de mis actos, con la velocidad del tiempo bajé por mi sombrero, me lo puse y traté de volver a ensimismarme (p. 344).

La puerta y su hendidura ponen en riesgo la idea tan anhelada, la cual escapa a través de ese orificio. El aire, que a su vez sugiere el paso de la temporalidad, indica la distracción. Por segunda ocasión la operación mental del muchacho se interrumpe. El pensamiento de Severiano se afirma y se niega paralelamente, es decir, labora para encontrar una explicación y aprehenderlo todo, para luego no tener nada. El intelecto puede llegar a ser un prodigio como un acto fallido, de ahí que el personaje reitere su infortunio, con el estribillo “lo barato cuesta caro” (con esta figura se inaugura y se concluye el relato, además de que se reitera en ciertos pasajes de la enunciación), frase que alude a la pésima calidad de la madera con que está hecha la puerta y que se traduce no como una pérdida monetaria, más bien como un fracaso para la inteligencia. Igualmente, el fragmento citado deja a la luz cómo el espacio de la inteligencia se ordena esquemáticamente por las polaridades arriba-bajo.

El muchacho sobre el tapanco, por obvio que parezca, ocupa el arriba; esa coordenada connota el fluir de las ideas, esto es, en una posición alta el actor puede

encauzar sus razonamientos, los cuales se desplazan simbólicamente en un sentido vertical. Dicho movimiento comienza justo allí donde se inicia el tapanco y sigue una dirección ascendente; este dinamismo lo sugieren la atención y la digresión, ya que conforme éstas maniobran indican tal estado de elevación, pues las ideas fluyen, así, el actor encuentra la elucidación del tiempo y la inteligencia avanza.

En cambio, abajo, el intelecto se turba, de ahí que se justifique el uso de la palabra ‘diablo’. En esta polaridad la inteligencia retrocede, cuando el muchacho baja se advierte esa retracción, por tanto, en el abajo impera la distracción, última fase de este nivel espacial.

En suma, Severiano se reduce a un espacio íntimo, su imagen directa es el ‘clavito’, objeto emblemático y efímero del actor, el cual se desvanece cuando la distracción se impone. Sólo durante unos segundos, en dicha imagen se materializa la idea del tiempo. Este último y el personaje comparten la misma peculiaridad: son materia intangible que sólo se vive, se experimenta.

El clavo: espacio unidimensional

Antes de proceder al análisis de este sistema espacial es de capital importancia mencionar que su construcción no involucra una influencia de inspiración, es decir, que una determinada pintura haya motivado el tema del texto. Tampoco se intenta discutir qué problemas o complejidades se generan entre la escritura y la pintura; interesa cómo Hernández, basándose en ciertos préstamos de un lenguaje no literario, origina un espacio con matices pictóricos.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Dado que punto y línea son la base de la composición de las telas de Kandinsky y de la “tela” hernandeanana que a continuación veremos, podría decirse que “Un clavito en el aire” tiene como referente los lienzos del artista ruso, baste como muestra un botón: “Sin título”, fig. 1. Véase cómo dichos componentes toman diferentes tamaños y formas, de manera que este trabajo se basa en una “descripción verbal de un objeto plástico”. En otras palabras, un ejercicio de ecfrasis, proceso que a través de la “descripción remite, por medio de la cita, al objeto plástico no sólo como referente, sino como soporte y como punto de partida de la descripción” (L. Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 11, son más las cursivas). Sin embargo, de acuerdo con las anteriores ideas, en nuestro caso no se trata de ecfrasis, puesto que Hernández abiertamente no remite a una pintura específica del autor de “Rosa decisivo”. Esto es, a partir

Aludir al espacio unidimensional es referirse a un *locus* generado por la línea y el punto. Si bien en el entorno diegético (el cuarto) los protagonistas son entes físicos, en cambio en el espacio unidimensional las figuras son sus actantes fundamentales.

Para la proyección de esta categoría espacial, Severiano –que además de cuentista es un pintor– crea sobre la barda una pintura monumental con tan sólo activar el sentido óptico:

[...] un clavo que *veo flotar* [...] De modo que se *me ocurrió tomar el hilo del tiempo y amarrarlo de un clavo muy macizo que estaba clavado en la pared*. Se me ocurrió dos veces, mas encontré tan fácil la realización de mi ocurrencia, que, considerándola sin dificultades, despreciativamente, las dos veces la dejé por la paz. De aquí *resulta que el dicho hilo del tiempo está sin amarrar hasta la fecha* (p. 342).

En la cita, el ‘clavo’, ‘el hilo del tiempo’ y ‘la pared’ no son lo que a simple vista parecen, en la narración, su condición utilitaria (forman parte del amueblado, el clavo, por ejemplo, sirve para sostener un hilo) queda en última instancia. Su posición, contornos y demás cualidades remiten a un funcionamiento plástico.

Debido a que los elementos básicos de las artes visuales son fáciles de identificar, de percibir en la cotidianidad, entonces ‘el clavo’ funge como el punto; ‘el hilo del tiempo’ sugiere una línea; ‘la pared’, el plano. El espacio fictivo unidimensional surge a medida que estos componentes laboran recíprocamente para constituir una variedad de figuras.

Ahora bien, el lector “ve”, en el centro del plano-pared, el clavo-punto, donde éste permanece fijo, estático, después se desplaza hacia arriba (se dirige al borde del plano), de manera que se traza y origina la línea-hilo (fig. 2). Así, surge la primera dimensión: la longitud, se erige de este modo el espacio unidimensional del que se deriva una segunda coordenada, en la que me centraré más tarde.

A partir de este momento la línea-hilo (de la fig. 2) inicia un constante movimiento. El narrador advierte “que el dicho hilo del tiempo está sin amarrar”, o sea, que se encuentra en una persistente fuerza activa. Tal dinamismo se lleva a cabo en sentido contrario al de las manecillas del reloj, de modo que la línea-hilo se desplaza hacia la izquierda, gira sobre su propio punto-clavo, trazando, como un compás, un círculo (se insinúan 360°) y todo tipo de líneas rectas: horizontal, vertical y diagonal, las

de la obra de Kandinsky no se edifica este cuento, más bien Hernández recurre a medios provenientes de otro arte para renovar la creación del espacio en un orden diegético.

cuales dan paso a una nueva figura, a la que denomino “giratoria” (fig. 3). Es importante señalar que dicha figura representa gráficamente no sólo el espacio unidimensional, sino también el espacio íntimo; la “giratoria” insinúa la idea del abismo que en Hernández se traduce como ese peregrinar de los personajes en sus mundos interiores. Pues si algo apasiona, por ejemplo, a Severiano es perderse en los abismos de su pensamiento, de su imaginación. Los protagonistas se internan en un entorno íntimo como si ingresarán en aquella “giratoria”.

Otra figura relevante de la composición es el círculo ya que de él se proyecta la segunda dimensión, pues según la cultura islámica “en vez del cuadrado o el rectángulo, es la forma bidimensional primaria”,¹⁵⁰ de manera que el espacio pictórico de Hernández está dado por el despliegue de las dimensiones y la creación de las figuras. Nuestro escritor analiza el espacio de la siguiente manera: primero lo descompone en su unidimensionalidad, luego alterna un conjunto de ángulos y después un triángulo, un círculo, de modo que las formas planas y los ángulos conquistan el plano espacial. Desde un nivel connotativo el clavo es la materialización, la concreción más directa del espacio y el hilo indica la medición temporal, su longitud sugiere la proliferación; su linealidad, presente, pasado y futuro.

En fin, el ojo ha sido partícipe de un festín ya que el espacio se expresa por medio de signos visuales. Hernández por medio del hilo y el clavo asalta al lector mediante el encadenamiento de imágenes, lo cual es posible debido a que tales elementos son nombres con un alto potencial icónico.

Asimismo la línea (hilo), el punto (clavo), la giratoria y el círculo son una muestra fehaciente de que Hernández maneja características del arte abstracto, en cuyo arte las formas y los colores son esenciales.¹⁵¹ Tales elementos que no sólo son signos del espacio, ante todo lo son de una visión plástica y vanguardista.

¹⁵⁰ Cynthia Maris Dantzinc, *Diseño visual*, p. 95.

¹⁵¹ Cf. Ricardo Gullón, *De Goya al arte abstracto*, p. 216.

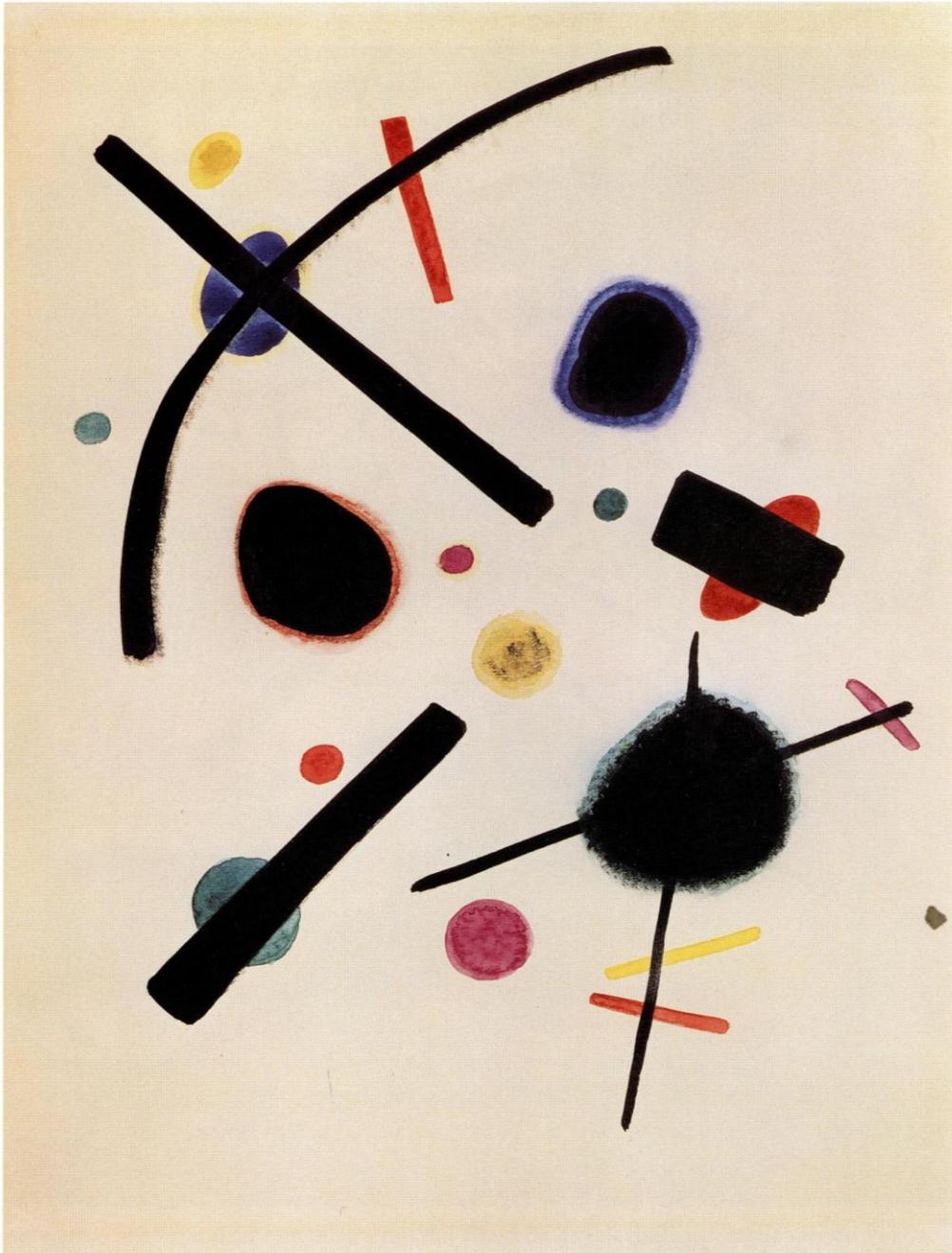


Fig. 1
Wassily Kandinsky, Sin título, 1920-1921.

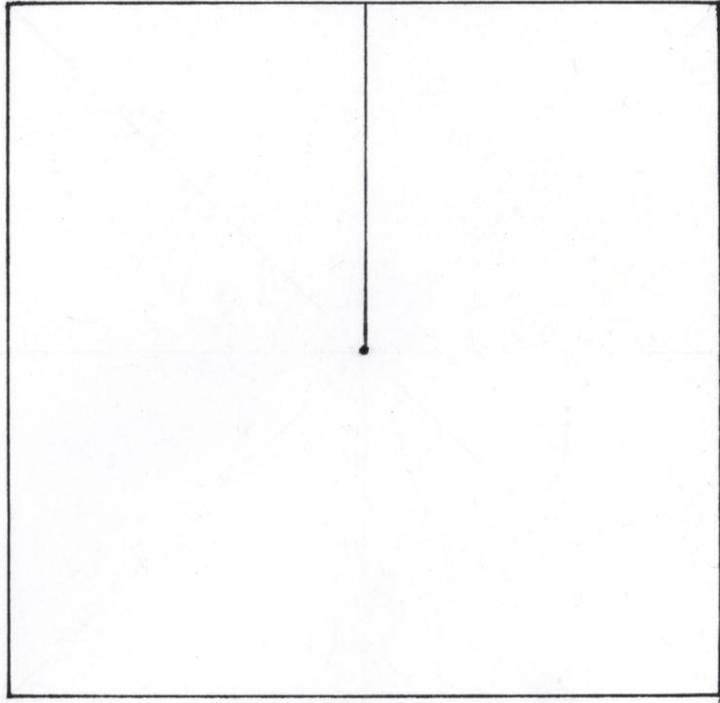


Fig. 2

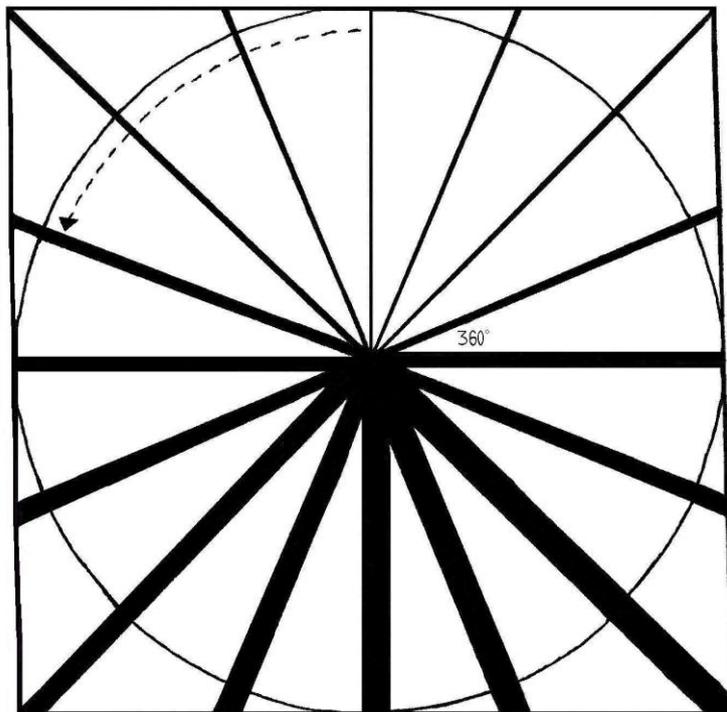


Fig. 3

Conclusiones

Referirse a la noción de espacio en el ámbito narrativo resulta una labor compleja, pues transformar el tema espacial en material estético implica una ardua tarea. Hernández toma el lenguaje como instrumento y actúa a modo de un arquitecto de la dimensión espacial, esta última es una constante que orienta la prosa hernandea. La construcción del *locus* se vuelve abismal: el personaje y el lector se transportan de un sitio a otro, quienes son nómadas durante la enunciación, deambulan entre la realidad y la subjetividad. Así, el espacio es, para el autor, una categoría inherente al ser humano, coordinada que lo limita, pero, asimismo, lo libera de su estado habitual: la materia, la forma, la objetividad.

Al llegar a este punto, el espacio se constituye en un recurso indispensable para conocer, en cierta medida, el sistema de escritura de Hernández. Con este trabajo se han hallado algunos elementos que permiten hacer una aproximación a la poética espacial del prosista mexicano. La habitación, la ventana y el espacio íntimo no sólo establecen vínculos indisolubles entre sí y con el personaje, sino que son temas centrales en esta obra, los cuales se identifican con la experiencia del encierro, la divagación y la mística.

La alcoba, contexto espacial en el que la narración discurre, es el escenario, por excelencia, en el cual Hernández ubica los espacios cerrados, privilegiando los interiores de índole doméstica; además, con ellos se coloca tanto a los actores como la historia en un nivel de realidad. No son *loci* que se desintegren en la inmaterialidad, sino que alcanzan a concretarse, muestran consistencia, estabilidad. La recámara se convierte en un *leitmotiv* en los textos.

Es relevante observar que el espacio está acotado por el sexo de los personajes. En sus respectivos sitios, los seres que los habitan perciben el mundo y actúan de modos diferentes. El espacio interior de la casa es propio para el varón y el abierto corresponde a la mujer. El primero, por su carácter de clausura, conlleva un movimiento introspectivo: el protagonista se introduce en su aposento con la finalidad de enclaustrarse en sus propias ideas, sentimientos, deseos, sueños, la reclusión es física y mental. Asimismo, dentro, el hombre se vuelve más pasivo porque realiza pocas actividades físicas, siempre se mantiene fijo en su cuarto. En cambio, los exteriores y los entornos comunes (la vecindad, sitio representativo de las arrendatarias) se asignan al sexo femenino, en los cuales se realizan importantes acciones ya que se posee mayor

libertad, movimiento, pues por su capacidad de apertura son lugares sin obstáculos, de modo que es factible que la trama avance. El espacio no clausurado significa a la mujer como un ente con poder de decisión, con libre albedrío. Así, podemos decir que el *locus* delimita las actividades de los protagonistas.

Un dato revelador es observar cómo la alcoba alcanza una categoría de personaje, se describe totalmente humanizada, tiene rasgos femeninos, se asume como la confidente que conoce los secretos, sueños, angustias e intimidades de sus residentes y quien los acompaña durante toda la narración. La gran labor de la habitación-mujer es complicar las hazañas y condicionar el mundo del resto de los actores, lo cual es posible debido a sus características precarias: su pobreza, su peligro, sus desperfectos, etcétera, entorpecen las metas de los actantes. Si los objetivos de éstos se llevan a cabo o no, en gran medida se debe al espacio en el que se insertan. Las historias sólo pueden alcanzar relevancia en aquellas recámaras.

Es importante ver que Hernández juega con el espacio, es decir, le otorga valores contrarios a los tradicionales; si bien en la prosa realista el entorno abierto estaba destinado para el hombre y el cerrado para la mujer, en cambio, nuestro autor renueva tales valores, ya que el exterior de las habitaciones, por ejemplo, la vecindad (la que funciona como aparato de denuncia, de crítica y un signo de la colectividad) representa a la mujer, para esta última las acciones cotidianas alcanzan mayor relevancia fuera de la casa que dentro. Sin embargo, el varón busca un lugar privado (como la alcoba) para reflexionar.

Uno de los hallazgos en los textos revisados es la ventana deforme, la que no debe de llamarse por su denominación más común, sino como agujero, rendija. Sus contornos la apartan de la forma tradicional (cuadrada y rectangular), sus estructuras destacan por su condición amorfa; así, el escritor instaura su propia tipología con respecto a ese elemento. Dicho componente es muestra de una nueva perspectiva en el momento de contemplar, mejor dicho, de transformar la realidad. Esa transformación implica una renovación en la creación literaria y en la esfera social; primero, ese contorno hace referencia al sistema de escritura de Hernández, una escritura singular (digresiva), diferente, es decir, excéntrica. Luego, tras abordar temas tabú como la infidelidad, sin emitir juicios morales, hace patente el cambio. Así pues, el hueco en la barda es el signo

que mejor representa la prosa del autor guanajuatense y, asimismo, manifiesta una postura visionaria del hombre de su época.

Otro beneficio de la rendija es que hace de los cuentos estructuras bien diseñadas, puesto que sobre ella recae el desarrollo del argumento; procura que tal desarrollo llegue a una etapa o situación compleja, tanto coadyuva como entorpece las intenciones y las finalidades de los protagonistas. Sin ella, las acciones quedarían inconclusas o no tendrían la misma relevancia, por tanto, la trama se vendría abajo; sin embargo, con el funcionamiento de la rendija, la trama se vuelve ingeniosa. El hecho de que los relatos de Hernández sean construcciones afortunadas se debe en gran parte a la función que éste otorga a las ventanas en sus textos.

Un aspecto novedoso es la creación de los espacios íntimos, por los que el personaje se desintegra, por los que aspira a llegar a lo absoluto (la inteligencia). La divagación, el amor, la distracción son los medios que lo conducen hacia ese fin. Sin duda se busca un acercamiento con el ser, con la razón, de modo que se remite a los principios estéticos de la mística –ya que se establece un contacto no con la deidad sino con la mujer cortejada y con la razón–, la finalidad es alcanzar un ascenso espiritual. Por un camino de naturaleza sensitiva se inicia un viaje en dirección a los recónditos espacios del alma. Las lecturas de juventud que Hernández hizo sobre San Juan o Santa Teresa dejaron una honda huella en su narrativa.

Es de notar que los entornos seudofictivos son exclusivos de la figura masculina, en ellos se torna un ser activo, pues ejerce funciones oníricas (indudablemente las más importantes) más que físicas. Por ende, con dicho espacio se busca resignificar las acciones de los actantes, porque allí, más que en la diégesis, tienen mayor trascendencia. Además de que estos sitios sirven al texto para representar el mundo interior ordenado y onírico del hombre, contribuyen con las atmósferas y los ambientes.

Con respecto a las atmósferas, éstas son otra cualidad de los cuentos, las cuales se distinguen por ser como un tipo de neblinas en las que el personaje parece desintegrarse o transformarse. Con las atmósferas se produce una sensación onírica, psíquica. Así, por medio de tal recurso se crea a los actores como seres introspectivos, ya que de éstos, con sumo detalle, se conoce su pensamiento divagatorio.

A lo antepuesto debe agregarse que el espacio íntimo conlleva un cambio en la personificación del protagonista. Serenín (“Unos cuantos tomates en una repisita”), el

estudiante (“Santa Teresa”) y Severiano (“Un clavito en el aire”) promueven una especie de viaje iniciático: justo al mirar se alejan de la objetividad en la que apenas existen como forma física (el narrador no abunda en su caracterización, apenas si se esboza). Durante ese sustraerse o edificación de los recintos interiores, Serenín y compañía sufren una transformación; al establecer una “ida” y un “regreso” experimentan un proceso de disolución, dejan de tener un aspecto físico (su representación más próxima es por medio de imágenes luminosas). Cuando el actante, mentalmente, se instala en la alcoba, su lugar de origen, presenta una evolución, existe como idea y no como forma palpable.

En suma, Hernández, con el entorno seudoficcional, explora y experimenta la búsqueda de un nuevo escenario (que dista del espacio común, el de la diégesis) para su obra en prosa; así, es evidente que intenta dejar de lado el referente extratextual. Su finalidad es que el cuento y el *locus* encuentren en sus propias fuentes la materia necesaria para llevar a cabo su creación; en otro sentido, que las letras no dependan de la realidad para existir. Se intenta hacer, en pura esencia, ficción. De modo que el entorno íntimo se erige como la realidad esencial. Con tales recintos, los relatos se vuelven novedosos porque aunque los espacios, se conocen, presentan sitios insólitos.

Tras el análisis nos percatamos de que se establece una búsqueda incesante por dar a conocer, de modo singular, la creación artística. El tema anterior no sólo hace patente esa búsqueda, sino que, además acudir a recursos de otros lenguajes pone énfasis en una propuesta estética diferente. Por ejemplo, echar mano de la plástica sirve al cuento para incentivar, potencializar la imagen del espacio, de la obra en general, esto es, incrementar sus capacidades visuales durante el momento de la lectura, hacer de la literatura un arte de la imagen. Así, se propone crear historias que no sólo deban leerse sino “verse”, se trata de una prosa que privilegia el sentido de la vista. Los textos tienden hacia una suerte de *collage*. En el proceso de enunciación se aprecia un ensamblaje de imágenes en secuencia que se mantienen independientes pero constituyen una unidad, un todo; el espacio íntimo aporta imágenes luminosas, el de la diégesis presenta cuerpos que tienden a la geometría, el marco de la ventana genera paisajes y, por último, se ofrecen accesorios que decoran las habitaciones como un bodegón y los retratos de mujeres. Se trata de una narrativa pictórica, de manera que Hernández otorga

al cuento la función de boceto, en el que ensaya una nueva configuración, tomando como instrumento básico la pluma.

Además los textos ofrecen peculiaridades que hacen referencia a un procedimiento cinematográfico, ya que la proyección del espacio se da por medio de montajes, de escenas independientes, de ahí que cada descripción del espacio se introduzca por partes. Esto resulta un dato revelador pues se sugieren acercamientos minuciosos a los diferentes ángulos espaciales, el proceso es semejante al de una cámara que realiza un encuadre de la imagen de aquel entorno. De modo que se realizan diferentes “tomas” del espacio representado, más bien, la intención consiste en que el lector “mire” aquella realidad espacial a partir de sus diversos ángulos.

Si bien los relatos muestran una consistencia en su construcción, también en cada uno, se hallan rasgos sobresalientes, en mayor medida, esa innovación se lleva a cabo por medio de la descripción y de los elementos plásticos. En “Unos cuantos tomates en una repisita” la proyección del espacio mantiene cercanía con la novela decimonónica. En ese tipo de obras, como en nuestro texto, la descripción es más proclive al detalle, es más minuciosa para dar a conocer un lugar. En resumidas cuentas, el entorno de la narración arriba citada recibe un tratamiento realista. Aunado a ello, con la perspectiva –recurso canónico empleado desde el Renacimiento hasta el surgimiento de ciertos movimientos iconoclastas (el cubismo)–, se refuerza esa representación realista. Con “Santa Teresa” el elemento nacionalista se manifiesta por medio de la descripción del paisaje mexicano, en el que la nopalera y los jacalitos ocupan un lugar privilegiado. Igualmente, dicho elemento convive con la técnica iconoclasta por medio de la presencia de figuras geométricas (tales figuras alejan la representación del espacio y de los personajes de la interpretación figurativa) y por las descripciones que se distinguen por ser sucintas, lo cual advierte un quiebre con el discurso descriptivo del primer cuento.

“Un clavito en el aire”, de los tres que conforman el *corpus* de esta argumentación, resulta el material narrativo que expone más plenamente el espíritu vanguardista, tanto porque la forma de presentar el espacio dista del modo tradicional (no como un mero escenario, sino a manera de un “cuadro”) como porque los elementos que lo componen, el hilo (línea) y el clavo (punto), expresan una aspiración tácita de lo abstracto, donde las formas y los colores son esenciales.

De acuerdo con lo antes mencionado se puede afirmar que, poco a poco, se va perfilando una narrativa inscrita entre los márgenes de la tradición y de la vanguardia. En su conjunto, los cuentos aluden hacia una nueva conformación del género, pero también deben verse como un mosaico literario en el que conviven diferentes principios estéticos.

Sin duda tras estudiar el espacio en la obra de de Hernández puede notarse que la divagación alcanza un estrecho vínculo con el *locus*. Ambos temas van desarrollándose y permiten hacer una aproximación a la poética del nuestro autor. Del mismo modo, por medio de ellos se lleva a cabo un cambio de suma importancia en el relato, ya que la digresión, recurso discursivo generador de *loci* íntimos, da paso a una estructura fragmentada. Es decir, la finalidad básica de la divagación no consiste en una desviación del asunto del que se habla, sino produce, ante todo, que la historia no presente una secuencia lineal; el personaje inserto en un universo diegético intenta dar continuidad al discurso narrativo, sin embargo, el propio protagonista interrumpe tal discurso porque le deviene otra idea. En otras palabras, la divagación aleja al protagonista de la historia principal para, después, ubicarlo en una “realidad” secundaria. De manera que el espacio íntimo y el ejercicio digresivo permiten ver que los textos revisados funcionan bajo un movimiento dialéctico que se lleva a cabo entre la diégesis y la seudodiégesis, un “aquí” (las habitaciones) y un “allá”(espacio digresivo). Así el actor sale y entra de una entidad narrativa a otra, lo que da paso a una atmósfera caótica y por tanto a una forma de narrar que disiente de la tradicional. Por ende, deberá verse a la divagación no sólo como un recurso para la construcción de entornos, sino también como una pieza que promueve la innovación del texto.

Al mismo tiempo con la digresión Hernández hace un tributo al género cuentístico ya que por medio de ella, el relato revela su tarea fundamental, el contar, pues las digresiones implican un “algo” que referir, que dar a conocer. No importa de qué se hable y cuándo, sino el hecho trascendente es el acto de contar. Cuando el personaje “habla” (divaga), crea, se origina el cuento. Así, con la digresión nuestro autor, como el demiurgo, crea su universo narrativo.

El sistema significativo de las tres piezas en prosa analizadas se basa en las nociones de “arriba”, “abajo”, “bueno”, “malo” que se identifican con los conceptos de inteligencia, cerrazón, razón, error, puntos equidistantes entre los que se mueve el ser

humano en el marco de la vida cotidiana, y que constituyen la estructura fundamental de la prosa hernandean. Una estructura que permite al espacio ser proclive al metalenguaje y, así, superar su papel de escenario para los protagonistas. Pero el simbolismo que presentan los textos, no sólo está a cargo de las ya aludidas dicotomías, los objetos son portadores de un valor connotativo. Sin ellos se estaría ante historias sin un hecho que contar. Se trata de pequeños seres que forman una sociedad, los cuales cobran vida en el interior de los espacios donde alcanzan cierto protagonismo, son los únicos compañeros y cómplices del hombre. Además, éstos hablan de la personalidad y psicología de los actores, pues hacen énfasis en el miedo, en su timidez, etcétera, también son signos de erotismo, de deseo y de inteligencia. El protagonista se refleja en sus figuras, en sus objetos, en lo que expresan sus pensamientos.

Uno de los aportes magistrales de los objetos es prolongar la efectividad de la trama desde el inicio hasta el final de la historia, no sólo porque su presencia es recurrente, sino porque tienen la capacidad de ser actantes que ayudan a la figura central, ya que sobre ellos recaen las acciones. Habrá de considerárseles como enigmas que incrementan su valor en aquellas habitaciones cerradas.

Además, los objetos invitan al personaje a ingresar a un mundo imaginario, porque ciertos muebles o cosas que pueblan un determinado entorno son vistos de un modo particular, por ejemplo la cama tiene piernas y no patas, la puerta se queja de sus dolores, un ratón que piensa y el clavo flota y brilla. En fin, los objetos actúan como una fuente generadora del espacio insólito, como el umbral a través de cual se ingresa a otro universo.

En este camino recorrido se ha conseguido, sólo en cierto grado, proponer un nivel de lectura del espacio en los cuentos de Hernández. No obstante, aunque se han abordado componentes relevantes, ciertos asuntos de importancia capital se omiten porque superan las dimensiones de este trabajo. El tema de la alcoba se ha revisando a fondo, dado que tiene una mayor recurrencia; pero, hace falta conocer la parte contraria, el desván; es necesario indagar ¿qué connotaciones simbólicas se representan en este sitio?, ¿es en tal lugar propicia o se hace en él la configuración de un espacio íntimo?, ¿acaso los protagonistas son, actúan y piensan como Serenín y otros personajes similares? Las anteriores ideas dan la pauta para explorar otro género que nuestro escritor ejerció con gran maestría, la novela, digno de mencionarse de manera breve, ya

que en *La paloma el sótano y la torre* se anticipan desde el título las funciones del sótano.

Finalmente, con el estudio del espacio se ha llegado a una reflexión crítica que los cuentos de Hernández manifiestan. Es notorio que persigue una renovación del género, a partir de un cuestionamiento y una ruptura, como se ha visto, con los modelos literarios heredados. En los textos se muestra una hibridez de elementos pertenecientes a diferentes artes (las letras, la pintura, la cinematografía), una evolución en los medios discursivos como la descripción (pieza fundamental para representar un espacio), los cuales subvierten los significados establecidos y proponen un nuevo funcionamiento. Las anteriores son únicamente algunas características de estas ficciones que manifiestan no una conformación total del relato, sino que aluden a una narrativa revolucionaria y, sobre todo, experimental.

Asimismo, con Hernández nos encontramos ante una compleja relación: realidad/ficción. La alcoba (su exterior y su interior), la rendija o agujero (frontera entre el espacio de la diégesis y el íntimo) sitúan al receptor entre los límites de la verdad y de la fantasía, la elección es nuestra, todo depende donde se quiera permanecer. Basándose en las construcciones espaciales profundas, complejas, el autor invita a la reflexión, a una toma de conciencia en la que no sólo participan los actores, sino además el lector.

Este trabajo no intenta ser una lectura definitiva sobre el espacio, puesto que pueden haber otros puntos de vista, pero sí se ha conseguido contribuir al enriquecimiento de los estudios sobre la obra narrativa de este valioso escritor. La relevancia del *locus* debe verse no como un elemento formal del cuento, sino, sobre todo, como una pieza indispensable para la conformación de una narrativa que invita a ver en el prosista al crítico de arte y al pintor.

Bibliografía

Bibliografía directa

- Efrén Hernández, *Obras. Poesía. Novela. Cuentos*, nota preliminar de Alí Chumacero, México, FCE, 1965 (*Letras mexicanas*).

_____, *Bosquejos*, ed., pról., notas e índices María de Lourdes Franco Bagnouls, México, UNAM-IIF, 1995.

_____, *Tachas y otros cuentos*, pról. Ana García Bergua, México, UNAM, 2002 (*Confabuladores*).

_____, *Obras completas I. Poesía, cuento, novela*, ed. y pról. Alejandro Toledo, México, FCE, 2007.

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, FCE, 2005.

- 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.

- Bobes Naves, Ma. del Carmen, *La novela*, Madrid, Editorial Síntesis, 1993.

_____, "Las unidades sintácticas: el espacio", en *Teoría general de la novela. (Semiología de "La Regenta")*, Madrid, Gredos, 1993, pp. 196-216.

- Borfneuf, Roland, “El espacio” en *La novela*, 3ª ed., tr. y notas Enric Sullà, Barcelona, Ariel, 1983, pp. 115-146.
- Brushwood, John S., José Rojas Garcidueñas, *Breve historia de la novela mexicana*, México, Ediciones de Andrea, 1959.
- Carballo, Emmanuel, “Estatismo y digresión”, “El libro de la semana”, *México en la Cultura*, Suplemento de *Novedades*, núm. 407 (6 enero 1957), p. 2.
- Corominas, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1889, vol. 2.
- Chamizo, J. A. y A. Garritz, *Química*, México, Pearson Educación, 1998.
- Chumacero, Alí, “Imagen de Efrén Hernández” en *Los momentos críticos*, selec., pról. y bibl. Miguel Ángel Flores, México, FCE, 1996, pp. 267- 269 (*Letras mexicanas*).
- *Diccionario de la lengua española*, 22ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 2001.
- Domínguez Michael, Christopher, “Libro segundo”, en *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, FCE, 1989, pp. 519-998.
- Franco, Lourdes, “El caso de Efrén Hernández: Coincidencia y disidencia de un poeta mexicano frente a la mística de los Siglos de Oro”, en *Homenaje a Margit Frenk*, México, UNAM-UAM, 1989, pp. 211-216.
- Genette, Gérard, “Fronteras del relato”, en *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 1996, pp. 199-213.
- _____, *Nuevo discurso del relato*, tr. Marisa Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra, 1998 (*Crítica y estudios literarios*).
- González Torres, Yólotl, *Diccionario de Mitología y Religión de Mesoamérica*, México, Larousse, 2000.
- Gullón, Ricardo, *Espacio y novela*, ed. Antoni Bosch, Barcelona, Claraso, 1980.
- _____, “Realidad y abstracción” en *De Goya al arte abstracto*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972, pp. 205- 226.
- Kandinsky, Wassily, *Punto y línea sobre el plano*, 3ª ed., México, Ediciones Coyoacán, 1995.
- Lapoujade, María Noel, “Espacios imaginarios místicos de la intimidad”, en *Espacios imaginarios*, México, UNAM-FF y L, 1999, pp. 103-115.

- Leal, Luis, “El nuevo cuento mexicano”, en *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, dir. y pról. Enrique Pupo-Walker, Madrid, Castalia, 1973, pp. 280-295.
- 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, pp. 261-342, (*Fundamentos*, 58).
- Manusevich, Alejandro, *La primera guerra mundial: 1914-1918*, Buenos Aires, Cartago, 1965.
- Maris Dantzic, Cynthia, *Diseño visual. Introducción a las artes visuales*, México, Trillas, 1994.
- Martínez Enríquez, Rafael, “El punto de fuga y la captura del infinito”, en *Espacios imaginarios*, México, UNAM-FFyL, 1999, pp. 311-322.
- Michelli, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1979.
- Millán, Marco Antonio, “América Revista Antológica”, *Las Revistas Literarias de México (Segunda serie)*, 1964, pp. 113-135.
- Millán, María del Carmen, *Literatura mexicana*, México, Esfinge, 1988.
- Monrreal y Tejada y Luis, R. G. Hagggar, *Diccionario de términos de artes*, Barcelona, Editorial Juventud, 1992.
- Monsiváis, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México*, México, El Colegio de México-Harla, 1988, t. 2, pp. 1375-1549.
- Navarro de Zubillaga, Javier, *Mirando a través. La perspectiva en las artes*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.
- Ortega y Gasset, José, “Meditación del marco” en *El espectador*, selec., pról. Gaspar Gómez de la Serna, Navarra, Salvat Editores, 1971, pp. 89-95.
- Panofsky, Erwin, *La perspectiva como “forma simbólica”*, 3ª ed., tr. Virginia Careaga, Barcelona, Tusquets, 2008.
- Paz, Octavio, “Efrén Hernández, *Entre apagados muros*”, en *Obras completas*, México, FCE, 1999, vol. 13, pp. 307-309.
- Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. (La representación del espacio en los textos narrativos)*, México, UNAM-Siglo XXI editores, 2001.

_____, *El relato en perspectiva. Estudio de la teoría narrativa*, 2ª ed., México, UNAM-Siglo XXI, 2002.

- Piñeiro de Piña, Berta Elena, *Efrén Hernández: el mundo de sus cuentos*, tesis de Licenciatura, Universidad Veracruzana, 1971.

- Platón, *Teeteto, o, sobre la ciencia*, Barcelona, Anthropos, 1990.

- Reither, Joseph, *Panorama de historia universal*, trad. Amelia Aguado, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1972.

- Reyes Heróles, Federico, “La Revolución Mexicana como expresión del nacionalismo latinoamericano”, *Nuestra América*, núm. 14 (mayo-agosto 1985), pp. 29-38.

- Schneider, Luis Mario, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, CNCA, 1997.

_____, “Los Contemporáneos: la vanguardia desmedida”, en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, eds. Rafael Olea Franco y Anthony Stanton México, El Colegio de México, 1994, pp. 15- 20.

- 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, FCE, 2006.

- Verani, Hugo, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, FCE, 1995 (*Tierra Firme*).

- Villaurrutia, Xavier, “Efrén Hernández: ‘El señor de palo’” en *Obras: poesía, teatro, prosas varias, crítica*, pról. Alí Chumacero, México, FCE, 1966, vol. 1, pp. 854-855.

- 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, FCE, 2000.