

ESPACIO Y ESPACIALIDAD EN LA NOVELA

— Por Ricardo Gullón —

Profesor en el Departamento de Lenguas Románicas de la Universidad de Chicago. Ha sido director de la Sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez, de Puerto Rico, y ha ejercido la docencia en diversas universidades norteamericanas. Fue co-director de la Revista Literatura. Autor de numerosos trabajos sobre novela española de los siglos XIX y XX y otros temas de literatura española.



La renovación de la crítica, especialmente en lo que se refiere a la novela, ha suscitado el examen de cuestiones anteriormente desatendidas. La nueva problemática reclama un vocabulario crítico más afinado y más preciso. En esta exigencia influyó como modelo de estudio riguroso, y no sólo indirectamente, el ejemplo de la Lingüística moderna. El Curso de Saussure y las actividades de la Escuela de Moscú, los lingüistas americanos y los de Praga, contribuyeron decisivamente a la creación de una disciplina de contornos científicos serios. Como la Lingüística, la Crítica quiere llegar a conclusiones de validez general.

* BAJO la rúbrica de «Ensayo» el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía y Europa. El tema desarrollado actualmente es el de la Literatura.

En números anteriores se han publicado: *Literatura e ideología*, por Francisco Ynduráin, Catedrático de Lengua y Literatura Españolas de la Universidad Complutense; *La novela actual*, por José María Martínez Cachero, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Oviedo; *Tres modelos de supranacionalidad*, por Claudio Guillén, Catedrático de Literatura Comparada en la Universidad de Harvard; y *Lectura ingenua y disección crítica del texto literario: la novela*, por Francisco Ayala, novelista, ensayista y crítico literario.

Se imponía, pues, un modo de aproximación a la obra literaria que trascendiera los que, con vario ropaje, habían dominado la crítica del siglo XIX y de buena parte del XX. Ese modo de aproximación en un principio llamado formalismo se concentró en el análisis del texto como tal, y en algún momento incurrió en excesivo doctrinarismo. Sus adversarios se apresuraron, desde muy en seguida, a extenderle certificado de caducidad, pero sus métodos siguen siendo útiles para la indagación estética.

El estudio de la estructura, entendida como sistema de relaciones entre los componentes de la obra, trajo consigo la necesidad o, al menos, la conveniencia de estudiar con extremo cuidado esos componentes y su conexión con los demás. No ya los personajes y su mundo, como hiciera la crítica tradicional, sino elementos descuidados o examinados por ella de manera muy sucinta y parcial atrajeron el interés crítico. El tiempo, primero, y el espacio más tarde pasaron a ser tenidos en cuenta más allá de la cronología y de la geografía, rindiendo al análisis sustancias hasta hace poco ignoradas.

Ciñéndome al espacio, objeto de este ensayo, conviene advertir que el concepto de forma espacial y el de espacio novelesco son obviamente diferentes. Forma espacial llamó Joseph Frank en 1945 (y si no fue el primero en hacerlo, sí fue quien definitivamente logró la difusión del concepto) a la perceptible en aquellas novelas cuyos elementos están yuxtapuestos en el espacio y no desarrollados en el tiempo; los fragmentos inconexos deberán ser integrados en una relación causal que les dé sentido. La simultaneidad se impone con preferencia a la presentación continuada de los acontecimientos, constatándose que el principio rector de la construcción no es ya el de la sucesión temporal sino el de la interrelación referencial. Sobre esto volveré luego.

Cuando se habla de espacio novelesco el punto es muy otro. No se trata de una manera de construcción; sí de uno de los elementos del texto, caracterizado por funciones múltiples, entre las cuales la más visible es la de recinto en donde la acción, fragmentada o no, va desarrollándose. Mas la palabra recinto sugiere una limitación, un confinamiento, tal vez un equívoco. Ensánchese, pues, el término hasta desdoblar la figura en continente y agente, atribuyéndole una actividad que la personaliza. Pues cuando así ocurre el espacio parecerá

personaje del texto tanto como lugar del incidente, dinámico y no estático.

La personificación del espacio aparece en la literatura española muy pronto. Sin necesidad de escudriñar en textos poco conocidos, ya en *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554), especialmente en el tratado tercero, donde se narra la convivencia de Lázaro con el escudero, la casa en que habitan es descrita, siguiendo las normas personalizadoras, como espacio de miseria que contagia a quienes lo conviven. Y más cerca de nosotros, al escribir *Misericordia*, Pérez Galdós empieza la novela echando mano de la prosopopeya para asimilar una iglesia a cierta clase de seres humanos.

Los románticos asociaron paisaje y personaje, aunque con distinto acento. Si puede decirse que «el paisaje es un estado de ánimo», es porque la proyección de lo sentido alteraba la consistencia de lo percibido, mientras en las novelas mencionadas más bien es el espacio quien caracteriza al personaje. El buen Pedro Antonio, chocolatero de Bilbao unamuniano de *Paz en la guerra*, vive en relación de amor con su tiendecilla, útero maternal en que se considera a salvo de los peligros que fuera de ella acechan (la guerra, por ejemplo, que tan cruelmente le despierta de su paz «intrahistórica»). Estos espacios pertenecen al orden de los llamados «orgánicos» por Ernst Cassirer, y bien se entiende la justificación del calificativo.

Gaston Bachelard escribió una Poética del espacio, coincidente en sus observaciones y, sobre todo, en sus conclusiones con las del norteamericano Edvard T. Hall que, desde la antropología y la sociología, estudió las cambiantes formas de relación entre hombre y espacio. Una atmósfera, propicia u hostil, nos rodea, nos impregna, nos influye, y esa atmósfera es el espacio. Los objetos contribuyen decisivamente a configurarla y no es casualidad que Jorge Luis Borges presente la biblioteca (en «La biblioteca de Babel»), como imagen del universo.

Es la atmósfera, sobre todo, lo que oprime y acosa al personaje de Kafka. La atmósfera le hace según lo vemos; y la atmósfera acaba destruyendo al protagonista de la novela de Koestler *El cero y el infinito*. En estas obras, como en general, en las adscritas al subgénero novelesco de las anti-utopías, la atmósfera es creación del hombre. En *Parábola del naufrago*, de Miguel Delibes,

se llega al refinamiento de convertir a la víctima en instrumento del círculo en que se le confina, para degradarle.

Considerando situaciones así, es forzoso pensarlas como testimonios de la inveterada pasión humana por los espacios del confinamiento en que la degradación se cumple en silencio y con eficacia: cárceles, mazmorras, celdas, campos de sufrimiento no son invención reciente sino instituciones consagradas por el uso en todos los tiempos y en todos los países. La cualidad opresora del espacio, y hasta su condición letal ha sido presentada muy a lo vivo en ficciones recientes, personalizantes, obsesivas, neuróticas.

Puede chocar, a primera lectura, este último adjetivo. Pero la reflexión y la observación permiten aceptarlo, admitirlo y entenderlo como signo de un neorrealismo profundo en que las imágenes desmesuradas (el proceso de animalización en Kafka o en Delibes) transmiten intenciones reveladores de lo que está ocurriendo en una sociedad que correctamente puede calificarse de enferma.

Los lectores de «La colonia penitenciaria» pudieron, en la entreguerra, calificarla de fantasía, incluso de fantasía mórbida. La realidad concentracionaria se encargó de sacarles de su error y de hacerles ver cuanto de anticipación y profecía se daba de alta en el espacio ideado por Kafka. La máquina de matar es una metáfora, pero —como es lógico— mortal de necesidad.

He creído posible hablar de espacios simbólicos para referirme a los representativos de niveles de realidad en los que aparece una posibilidad de «ser» divergente del «estar» de la vida cotidiana. En ellos es perceptible lo invisible, claro lo oscuro, luminosa la sombra. Se ingresa en ellos desde estados de ánimo que la normalidad llama anormales: visiones, delirios, calificados técnicamente de esquizofrenia, de paranoia. La visión y el delirio, o aún el sueño y el ensueño son espaciales en cuanto situaciones en que se está, determinantes de un sistema que transforma cuanto toca. Quien ingresa en esos sistemas siente y opera con una coherencia no menor que la del observador que los considera anómalos.

Propuse una vez reseñar el vocabulario utilizado para tratar de lo simbólico espacial. No me parece necesario volver sobre ello; baste recordar que la serie verbal así constituida coincide en las connotaciones irreales o, si se prefiere, «poéticas», sugeridas por la palabra.

Y si el espacio literario parece creación del personaje, más claramente lo sentimos así en los liberados de las normas lógicas (de la lógica prelectorial, claro). El acto imaginativo suscita invenciones cuya verdad será garantizada por el texto. Tal vez Borges, con sus laberintos y la duplicación fantasmal de sus espejos, es quien propone el mejor ejemplo de realidades que son proyección psicológica del personaje. Entes extraños, consistentes de nada, espectrales, que ni arder pueden en el fuego de una realidad en que no se integran, caminan por sendas de niebla, o permanecen estáticos en recintos que son fantasmagoría pura.

Inevitable resulta leer simbólicamente espacios así, traducirlos, sin ceder a la tentación de reducirlos a una imagen ficcionalizada de la psique, pues siendo eso son mucho más que eso. Espacios mentales, sí, acordes en su trazado con el del cerebro, y también autónomos en su limitación y en su clausura: cerrados sobre sí, herméticos en la obsesión alucinada, comunican por puertas secretas con ámbitos inaccesibles desde situaciones cotidianas.

De lo exterior y conocido, a la concentración en la mente, y desde ella a percepciones de ese mundo inventado donde todo es parecido y diferente a lo referencial, porque lo es su atmósfera, es decir, su textura. Seguramente el sueño es el ámbito donde esa analogía-diferencia se hace más patente: ser soñado, ser identificable en sus rasgos, cercano y, con todo, intangible. Las imágenes del sueño expresan sentimientos, ansiedades reveladoras —en su vaguedad misma— del inseguro vaivén con que el espíritu afronta el tiempo y su propia consistencia.

Entre los espacios simbólicos, pocos tan cargados de sugerencias como la caverna, habitáculo del yo que se nos opone y nos complementa. «El otro», negras pasiones, oscuros miedos, revistiendo forma de conciencia —o de la parte de ella situada muy abajo: sub-conciencia— se hace sentir en esos fondos que en realidad son los de la tiniebla de que se disfraza la podredumbre del ser.

Siempre se vincula el espacio al tiempo, inseparablemente. La correspondencia es inevitable. Y, por supuesto, el tránsito de un espacio a otro fuerza una alteración de la temporalidad, y no me refiero a la cronología sino al modo del transcurso: tiempo brumoso, indeciso,

ajeno a las precisiones del reló. Esta alteración es paralela a la experimentada por el personaje que, en obras como *Aura*, de Carlos Fuentes, es transformado por los hechizos a que es sometido en el recinto embrujado de una casa.

Como creación del personaje, el espacio ha de reflejar la condición temporal del sujeto. Poblado de rumores, palpitante, viviente, registra el paso del tiempo cuando no se convierte en tiempo. Se vive *en* el otoño tanto como se vive el otoño, estación del año y estación de la vida. La infancia reaparece a lo lejos como paraíso perdido y alguna vez se la llamó, con exactitud, territorio de las maravillas. ¿Maneras de hablar, metáforas? Sea; pero sin olvidar que la misión de la imagen es ofrecernos nuevas percepciones de las cosas.

Alguna vez hablé y escribí de poemas como «En los espacios del tiempo» y «Espacio», de Juan Ramón Jiménez, donde, según reza el título del primero, tiempo es espacio. En su gran creación de la Florida, la simultaneidad de los tiempos, la instalación en el ayer y en el hoy yuxtapuestos en la conciencia, funde temporalidad y espacialidad. En la nostalgia del memorioso, Moguer y Madrid y Miami, 1900, 1925 y 1945, son signos análogos de lo mismo. Al pasar de un espacio a otro, se pasa de un tiempo a otro, inmóvil el viajero interior en el fluir de la reflexión.

Y el verbo fluir conduce por asociación natural a la corriente de conciencia, espacio novelesco cuyo protagonista bien pudiera llamarse Tiempo. No parece necesario mencionar los conocidos textos que así lo sugieren; conviene —en cambio— aludir siquiera a obras como *Las palmeras salvajes*, de Faulkner, donde lo espacial, en la forma peculiar de lo fluvial, contiene lo temporal, y tal vez lo intemporal.

Corriente de conciencia, espacio humanizado y espacio textual. Otro espacio, y no diferente, tejido verbal propuesto a una actividad específica, la lectura, que practicada en el tiempo nos concentra en ese espacio «otro» donde el lector existe primariamente como Lector.

El texto solicita un lector cuya función primera es clara: descifrar el código de signos constitutivo de la escritura. Mas la palabra tiene el poder de evocar una realidad latente, una invención que la mente debe reconocer. Este segundo empeño de la actividad lectorial presenta un costo que, aunque limitadamente, no es excesivo llamar creador.

Vibra el tejido verbal en la mente de quien se aplica a la descodificación de sus componentes, primer paso para atribuirles un significado correcto, y a la traslación de la letra, ya con sentido, a la imagen, integrada en una visión cabal de las intuiciones determinantes de la escritura.

Las palabras tienden, por su vigor evocativo, a convertirse en figuras. Este fenómeno se produce en la mente receptora que, lejos de confinarse en la pasividad, opera hacia la figuración: va figurándose lo diseñado en el texto, entreviendo, luego viendo con líneas cada vez más netas el perfil de lo llamado por Henry James «la figura en la alfombra». Los trazos de la verbalización, inicialmente desajustados, van encajando según quien los descifra acierta a situarlos en el punto de su preciso ajuste; así, el texto se hace contexto de sí mismo.

Proceso constructivo —o reconstructivo— de lo intuitivo, de lo perceptible y de lo imperceptible; proceso imposible de llevar a cabo sin atender al espacio en que resuenan los signos. Empleo el verbo resonar con plena deliberación, pues el texto es un ámbito de réplicas y reverberaciones cuya eficacia depende del conjunto. Sólo en él pueden los ecos y los silencios ser situados y valorados con plenitud de sentido. Si el discurso se basa, a veces, en la cadena metonímica, ello se debe a los rigores de una ideación en que la contigüidad suscita el sucesivo vocablo analógico.

El lector es una exigencia del texto. Condicionado por él, accede a su textura provisto de los instrumentos necesarios para realizar la función (la doble función) que le está atribuida. Esos instrumentos le ayudarán a decidir cuál es la correcta lectura de lo que muy probablemente es susceptible de varias.

Así, la entrada en el texto supone aceptar un status diferente, una conversión del individuo al ente, una reencarnación por decirlo así, facilitada por cuanto lo contextual —y el contexto del texto es, como ya recordé, la literatura misma— es de donde proceden los instrumentos a que acabo de referirme. El lector implícito de que habla Wolfgang Iser, y tras él muchos más, es una realidad que existe en el texto para atribuirle significación y no solamente, como Roland Barthes dijo, «cómo la significación es posible».

Convertido en su habitáculo natural, el texto hace más que acoger al lector; lo produce. La tentación de

imaginarlo como el pez en el agua debe ser observada con cautela, pues en algunos casos el descifrado impone situarse respecto al código en actitudes dramatizadas y hasta aventureras.

Y es así porque el espacio tiene variedad de niveles y en consecuencia el código remite al lector de uno en otro, obligándole a una gimnasia mental no siempre confortable, dado que su practicante no dejará de preguntarse si en alguno de esos niveles la lectura correcta no está siendo suplantada por la interpretación.

Si al llegar aquí retornamos a la novela espacial, la pertinencia de estas consideraciones todavía parecerá más evidente. Pues en ella el lector ha sido construido como un mecanismo de percepción a cargo del cual corre la tarea constructiva e integradora de lo fragmentado. La trama no se amolda a la diacronía; ha de ser observada y captada en lo sincrónico, y esto requiere una estrategia lectorial distinta. Al alejarse de la linealidad, la estructura se aproxima al modo compositivo del cubismo y los acontecimientos (los bloques narrativos) deben ser ajustados por el ojo perceptor.

La espacialidad incita a proponer una teoría de la lectura que ahora no me es posible ni siquiera esbozar. Diré, sí, que el lector individual, si cede a las propensiones de la hermenéutica —¿y cómo resistirlas?— renuncia a someterse a la disciplina del texto, resumible, creo yo, en una palabra: concentración. Concentración en el texto y en la función; y esto requiere en primer término aceptación de la autorreferencialidad, y de la limitación del rol lectorial.

El lector de la novela espacial —y ésta es la clave propuesta por T. S. Eliot en su comentario a *Nightwood*, de Djuna Barnes— leerá la novela como leería un poema, o, dicho ejemplificando, leerá *Una meditación*, de Juan Benet, como ha leído «Espacio», de Juan Ramón Jiménez. Ya se entiende, pues, por qué la investigación de la espacialidad difiere sustancialmente del estudio del espacio novelesco.

La yuxtaposición y ajuste de los fragmentos puede producirse en la lectura con un cierto automatismo (y tal sería el caso al leer *Tirano Banderas*) cuando la temporalidad somete, pero sin ocultarla, a la simultaneidad. El resultado es la visualidad del cuadro, cubista precisamente, como observó pronto Melchor Fernández Almagro y como el texto explícitamente sugiere.

Manhattan Transfer rara vez ha sido mencionada en este contexto, quizá por diferencias en el léxico crítico utilizado para describirla; mas, puestos a ejemplificar, no serán muchas las novelas en que tan eficazmente se desplace el modo cognoscitivo de la progresión a la integración. En vez de la normal secuencia de los acontecimientos en la novela tradicional, una exposición de hechos que sólo adquieren plenitud de sentido cuando son recompuestos en la mente lectora. La «prioridad del entender», según la estableció Américo Castro, es absolutamente exigible en el acto integrador. Entender el significado de cada nivel, de cada fragmento, es requisito previo a la atribución del sentido a la totalidad.

Cuando los significados son puestos en claro, esclarecidos, las posibilidades de lectura se reducen a una: la atributiva de sentido a actos de lenguaje cuyas relaciones causales debe establecerlas el receptor del mensaje. La variación en las técnicas narrativas requiere, en consecuencia, una actividad lectorial más complicada, y esencialmente el ajuste de lo diacrónico y lo sincrónico en una síntesis armónica de lo textualmente disperso. Y dentro de la novela han de registrarse las señales (un personaje, la voz autorial...), que orientan y apuntan a la lectura correcta.

Lo dicho apunta a una identificación total entre lector y texto, y a una lectura perfecta, tanto más difícil, en la práctica, cuanto mayor sea la complejidad del sistema y la complicación estructural. La espacialidad es un factor añadido a las dificultades de la novela moderna que hace más arduo el descifrado de componentes que, como el personaje mismo, no presentaban antes mayores dificultades que las de dilucidar una «psicología» sometida a interpretaciones variables.

Los fenómenos de disgregación propios de la novela espacial y la ruptura narrativa imponen a la lectura una lógica distinta. Si la continuidad temporal ofrecía un hilo conductor seguro, al faltar, la ordenación corre a cargo del receptor, coordinador de la información en la forma que acierte a darla. Un caso extremo es *Rayuela*, de Julio Cortázar, en donde se estimula al lector a componer *su* novela disponiendo, conforme le parezca mejor, ciertos segmentos del texto o prescindiendo de ellos.

Siguiendo este principio de libertad se llegará —y ya se ha llegado— a concebir la novela como acumulación de materiales inconexos. Se atribuirá entonces al lector un rol correctivo, de constructor y no solamente de re-

constructor, en que le corresponderá inventar los nexos no existentes; si acaso, sugeridos, en el texto. Estas sugerencias, si se producen, partirán de la entrelínea, o más exactamente del entretexto, de lo apuntado más allá de la escritura. Así, la función lectorial incluirá la tarea de articular las anomalías textuales en un sistema coherente y con sentido, cuya construcción le ha sido implícitamente reservada. Se pide un lector de mayor complejidad (el «cómplice» de que habló Virginia Woolf), a quien se atribuye una «competencia» no ya superior en grado, pero diferente en sustancia, de la poseída por el lector de novelas lineales. Donde antes se atendía a la narración como puro proceso y al dramatismo derivado de éste, ahora —y la observación es de Gérard Genette— «esos mismos procesos se contemplan como espectáculos, lo que parece suspender el curso del tiempo y contribuye a extender el relato en el espacio». («Frontières du récit».)

Véase, pues, cómo la relación tiempo-espacio, que al hablar del espacio novelesco tendía a la conjunción, en las referencias a la espacialidad se transmuta en principio diferenciador. De los espacios del tiempo se ha pasado a la relegación del tiempo en beneficio de la simultaneidad. La escena de *Madame Bovary* destacada por Frank en su seminal ensayo de 1945, con la acción detenida en tres niveles, es seguramente uno de los ejemplos más claros de descripción espacial.

Enfrentado el lector con pasajes así, su mirada abarca la escena como si fuera cuadro, precisamente porque, como dice Genette, el curso del tiempo se detiene y le fuerza a reconocer, en ese instante, la primacía de la descripción sobre la narración, de la quietud sobre la dilatación. O, más bien, desplaza la dilatación de la acción al espectáculo.

Todo esto conduce a una conclusión que merece ser explorada detenidamente —y, por lo tanto, servir de punto de partida para analizar a fondo otro aspecto de la problemática—: la espacialidad en la novela, al reclamar un lector diferente, choca con las imágenes tradicionales de la figura. Me atrevo a pensar que el estudio de las novelas espaciales dará lugar al de ese nuevo tipo de lector, mucho más complicado y dinámico que el de épocas anteriores. Que los supervivientes de las pasividades del apacible ayer se resistan a aceptar las dificultades con que el texto de hoy les agita —y, a veces, les abruma— es natural, pero también lo es el hecho de que su actitud resulte inevitablemente anacrónica.