

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española I



**EL ESPACIO EN LA NOVELA ESPAÑOLA
CONTEMPORÁNEA**

**MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTOR POR**

Luis Javier de Juan Ginés

Bajo la dirección del Doctor:

Antonio Garrido Domínguez

Madrid, 2004

ISBN: 84-669-2526-0

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
DE MADRID

El espacio en la novela
española contemporánea

Luis J. de Juan Ginés

TESIS DE DOCTORADO

Facultad de Filología
Departamento de Filología Española I

Director: Dr. Antonio Garrido Domínguez

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
1. EL ESPACIO FICCIONAL: ASPECTOS PRELIMINARES	13
1.1 El espacio de la novela, en busca de una definición	14
1.2 Evolución del espacio ficcional.	18
1.3 El espacio en su relación con los demás elementos narrativos	22
1.4 Espacio ficcional y semiótica	27
2. PRESENTACIÓN DEL ESPACIO.	33
2.1 Niveles de estructuración del espacio	34
2.1.1 Nivel topográfico	37
2.1.2 Nivel cronotópico	42
2.1.3 Nivel textual	50
2.2 El <i>foco de atención espacial</i>	56
2.3 Los sentidos y la presentación del espacio.	58
2.4 Espacio y focalización	61
2.5 El espacio como sistema	66
2.6 Modos de presentación del espacio	75
2.6.1 Presentaciones explícita e implícita	76
2.6.2 Presentaciones objetiva y subjetiva	81
2.6.3 Presentación deficiente	86
3. ESPACIO Y PERSONAJE	91
3.1 Vinculación de espacio y personaje	92
3.2 El personaje y sus espacios propios.	94
3.3 Espacios como refugio y como rechazo para el personaje	98
3.4 Negatividad del espacio.	107
3.5 Dominio sobre los espacios ajenos	113
3.6 El espacio como metonimia	124
3.7 Psicología y evolución del personaje.	134
3.8 Simbología del espacio	143

4. ESPACIO Y NARRADOR	149
4.1 El narrador ante el espacio	150
4.2 Estatuto espacial del narrador.	153
4.2.1 El narrador objetivista	153
4.2.2 El narrador en primera persona	156
4.2.3 El narrador en tercera persona	160
4.3 Limitaciones del narrador	164
4.3.1 Narrador con deficiencia espacial.	164
4.3.2 Distancia del narrador respecto del espacio	176
4.4 Perspectiva múltiple	180
4.5 Competencia topográfica el narrador	184
4.6 El narrador ante la descripción	188
5. FICCIONALIZACIÓN DEL ESPACIO	195
5.1 Verosimilitud	196
5.2 Realismo	203
5.3 Un ejemplo práctico	208
5.4 M. Bajtin y la ficcionalidad	215
5.5 Teoría de los mundos posibles: la configuración de los mundos ficcionales.	218
5.6 El espacio narrativo ante la ficcionalidad	233
6. EL CRONOTOPO BAJTINIANO	243
6.1 Bajtin y la crítica	244
6.2 La teoría del cronotopo	249
6.3 Cronotopo, Historia y novela	260
6.4 Cronotopo y representación de espacio y tiempo	268
6.5 Cronotopo, sintaxis narrativa y narrador	275
6.6 Cronotopo y proceso semiótico	285
6.7 Tipología del cronotopo	295

7. LA SIMULTANEIDAD EN EL CRONOTOPO. LA SIMULTANEIDAD ESPACIAL	305
7.1 La simultaneidad en el cronotopo	306
7.1.1 Simultaneidad casual.	309
7.1.2 Simultaneidad pura	310
7.1.3 Simultaneidad dialógica	312
7.2 La simultaneidad espacial	316
7.2.1 La simultaneidad y el <i>diseño espacial</i> de J. Frank	316
7.2.2 La simultaneidad y el punto de vista	327
7.2.3 Simultaneidad de sistemas espaciales	334
8. EL CRONOTOPO DEL CAMINO Y LA NOVELA DE VIAJES	339
8.1 Constitución del cronotopo del camino y el viaje.	340
8.2 Características del cronotopo del camino y el viaje	342
8.3 Amplitud y exotismo del espacio	343
8.4 El viaje como aprendizaje	352
8.5 El viaje y la búsqueda personal	355
8.6 Cronotopo del viaje y novela espacial	366
8.7 Tipología del viaje.	369
9. TEORÍA DEL CRONOTOPO: APLICACIÓN PRÁCTICA A <i>Soldados de Salamina</i>	375
9.1 Alcance del cronotopo bajtiniano	376
9.2 El narrador ante su discurso y la Historia	378
9.3 Cronotopía y personajes.	388
9.4 La simultaneidad cronotópica	393
9.4.1 La simultaneidad casual	393
9.4.2 La simultaneidad dialógica	395
9.5 El cronotopo del camino y del viaje	398
9.5.1 El cronotopo del camino y el motivo del encuentro	398
9.5.2 El cronotopo del viaje	406
9.6 Las unidades espaciales y el cronotopo	409

Conclusión	427
Bibliografía	431
Relación de novelas y otras obras de creación	443

Introducción

Nuestro interés en el estudio del espacio narrativo surgió en el aula, estando a punto de completar los estudios de Filología Hispánica. Después de la amplia atención que los estudios de teoría literaria dedicaban a tiempo, narrador, acontecimientos y discurso, la pregunta sobre qué ocurría exactamente con la categoría del espacio (al igual que la del personaje) surgía de modo natural.

La oportunidad para tratar de averiguarlo la constituye el presente trabajo, producto de una investigación que, lejos de defraudar, muestra que existe una sólida base teórica de donde partir para llevar a cabo un estudio sistematizado y consistente del espacio narrativo.

Ante la imposibilidad de abarcar todos los aspectos que atañen a esta categoría, nosotros hemos optado por centrarnos en la configuración del espacio y su importancia como elemento esencial del cronotopo, dejando fuera, por falta de oportunidad, aspectos tan importantes como las funciones y la tipología del espacio narrativo que, por tanto, sólo aparecen en nuestro trabajo en un segundo plano, como consecuencia o circunstancia aneja a otros temas teóricos.

Nuestra exposición podría dividirse en tres esferas diferenciadas: La configuración del espacio, la teoría de los mundos posibles y la teoría del cronotopo.

Los capítulos segundo, tercero y cuarto suponen un análisis de la configuración del espacio. En el capítulo 2 analizamos el modo en que el espacio toma forma a través del discurso para constituirse en un sistema de coherencia textual, siempre vinculado a los planos semántico y pragmático. Los capítulos 3 y 4 repasan la relación que mantienen espacio, personaje y narrador. En conjunto, los dos

capítulos tienen como objetivo reflejar el papel arbitral del espacio entre un narrador que lo crea al nombrarlo y un personaje que lo habita para cumplir el pacto narrativo que mantiene con el encargado del discurso.

El capítulo 5 se centra en la controvertida relación entre el mundo real y los mundos ficcionales, en la que el espacio ocupa una posición delicada por la lábil situación que crea la toponimia y por la facilidad de adaptarse a la analogía en el proceso de recepción.

Los capítulos 6, 7 y 8 repasan la teoría del cronotopo que estableció M. Bajtin en su estudio "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela". Dado el amplio campo de aplicación de dicha teoría, nosotros insistimos únicamente en los aspectos que tienen en el espacio su principal generador. El noveno y último capítulo se ocupa de poner en práctica la teoría cronotópica mediante su aplicación a la novela *Soldados de Salamina* de Javier Cercas.

Dado que nuestro trabajo se inscribe en la disciplina de la Teoría de la Literatura, el procedimiento expositivo que seguimos resulta homogéneo. Partimos del análisis de las principales teorías sobre el tema que se discute para añadir el contraste, por asentimiento o discrepancia, de otros estudiosos y, en ocasiones, de nuestra propia opinión.

La aproximación a los estudios sobre el espacio narrativo que suponen un hito, ajenos al paso del tiempo, constituyen un estímulo para quien se acerca a ellos ya que invitan a llevar a cabo el paso siguiente que todo buen estudio siempre sugiere. Así pasa, por ejemplo, con los artículos de G. Zoran y J. Frank dedicados, respectivamente, a la configuración del espacio narrativo y a la

construcción espacial de la novela contemporánea, cuyos principios teóricos suponen una invitación o entrada a la semántica y pragmática del discurso narrativo.

La Teoría de la Literatura a veces necesita compartir saberes con otras disciplinas para comprender y explicar con mayor propiedad y exactitud lo que sucede en la obra de arte literaria. Por ello no hemos dudado en asomarnos ocasionalmente a la antropología, la sociología, la filosofía o la teoría de la cognición, a la búsqueda de contrastes enriquecedores. De ahí que, por ejemplo, G. Bachelard o H. Lefebvre hayan acudido en nuestra ayuda en alguna ocasión.

A lo largo de toda la exposición, en los principios teóricos más relevantes sobre el espacio narrativo hemos aportado ejemplos prácticos extraídos de la novela española actual. El corpus de novelas que hemos utilizado para ejemplificar la teoría obedece al único criterio de la cronología de su edición, limitada al periodo que discurre entre 1980 y 2003.

La falta de otra norma para el establecimiento de dicho elenco de novelas nos recuerda algo que hemos aprendido de Y. Lotman: cada texto en particular se constituye como un modelo auténtico para ejemplificar la cultura a la que pertenece aunque, por supuesto, lo hace de una manera muy limitada. Pero su trascendencia verdadera la adquiere en el hecho de que es la cultura la que crea un modelo de sí misma (en continuo cambio) a partir de sus textos particulares. Por ello, creemos que las novelas que consideramos en este trabajo disfrutan de otro criterio de unidad de absoluta trascendencia: su implicación directa en la cultura que las acoge, la nuestra.

Agradecimientos

Me gustaría expresar aquí mi reconocimiento al director de la tesis, profesor D. Antonio Garrido Domínguez, por sus sabios y expertos consejos y su continuo apoyo.

También quiero agradecer a mis colegas de la Universidad de Sussex la amable consideración hacia mi labor investigadora, manifestada de muy diversas maneras.

Por último, desearía dejar testimonio de una deuda impagable con mi familia que ha soportado, con ejemplar talante y durante un tiempo tan prolongado, ese estado de inocente enajenación y ausencia que nos ha exigido nuestra labor investigadora.

Capítulo 1

El espacio ficcional: aspectos preliminares

1.1 El espacio de la novela, en busca de una definición

En apariencia, el término *espacio* se presenta más fácil de explicar que de definir ya que es un concepto sobre el que cualquier hablante tiene, cuando menos, una idea intuitiva de lo que significa. Quizá por eso la acepción primera que recoge el DRAE, “Extensión que contiene toda la materia existente”¹, presupone de forma implícita, por su excesiva generalización e inexactitud, que el usuario tiene una idea previa del significado del vocablo y que la definición del término no puede recoger la amplitud del concepto.

El concepto de *espacio* que interesa a la teoría de la literatura implica diferentes caracteres genéricos así como diversos matices tipológicos o funcionales que por su prolijidad y complicación hacen muy difícil una definición utilitaria. Sin embargo, en la definición del *espacio narrativo* resulta imprescindible incluir dos factores inevitables, referidos a su concreción: un presentador y un medio. De un lado, necesita ser percibido por el narrador o uno de los personajes que participe en la acción que se desarrolla en dicho espacio; de otro lado, el espacio necesita del sistema de la lengua, ya que la única forma que tiene el texto de conformar esos lugares pasa inevitable y únicamente por la palabra. Otras manifestaciones artísticas que tienen como objetivo la narración de una historia, como el cine y el teatro, no necesitan hablar sobre sus espacios tanto como la novela; al ser aquellas artes denotativas pueden mostrar directamente su contenido espacial. La novela tiene que adaptarse a la expresión verbal, a un

¹ *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, s.v. **espacio**, acepción primera.

discurso que no puede más que combinar palabras para explicar lo que quiere decir y para “mostrar” lo que quiere presentar².

Esos factores hacen que la definición de *espacio narrativo* se encuentre lejos de haber solucionado su exactitud. G. Zoran advierte en la introducción a su artículo:

“El término *espacio* lo usamos aquí para significar específicamente los aspectos espaciales del mundo representado. Esto puede parecer lógico e incluso obvio, pero el término podría aplicarse al texto literario de distintos modos y, en sí mismo, se encuentra lejos de ser inequívoco”³.

Después de dicha aseveración el artículo entero, que se dedica por completo a estudiar la configuración del espacio narrativo, se convierte en una definición del término. Así lo reconoce el autor mismo cuando dedica su “Conclusión” exclusivamente a justificar (y en cierto modo excusar) el hecho de haber tratado sólo las características configuradoras del espacio sin llegar a tratar ningún otro aspecto.

M. Bal tampoco incluye una definición propiamente dicha del término *espacio narrativo*. Su procedimiento para establecer el significado del término consiste en acudir a las relaciones entre otros elementos narrativos para dirigirse, siguiendo el camino inverso, hacia una definición que al final no resulta completa porque Bal prefiere

² Véase, entre otros, J. Weisberger, *L'espace romanesque*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1978, p.10; R. Gullón, *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980, p. 90; S. Chatman: *Historia y discurso (la estructura narrativa en la novela y en el cine)*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 103-110

³ G. Zoran: “Towards a Theory of Space in Narrative” en *Poetics Today*, vol. 5:2, 1984, p.309: “The term *space* is used here to mean specifically the spatial aspects of the reconstructed world. This seems natural and rather obvious, but the term can be applied to the literary text in various ways and is, itself, far from unambiguous”

señalar cómo aparece el espacio, en vez de explicarlo. Por otro lado, su criterio restringe la categoría a sólo aquello que es percibido por el focalizador, sin considerar el espacio implícito:

“La historia se determina por la forma en que se presenta la fábula. Durante este proceso se vinculan los lugares a ciertos puntos de percepción. Estos lugares, contemplados *en relación* con su percepción reciben el nombre de espacio”⁴.

La complejidad de la tarea de definir el espacio narrativo también la avala J. Weisgerber, cuya introducción a *L'espace romanesque* dedica doce páginas a lo que anuncia su título “El espacio narrativo: intento de definición”⁵. Cuando hacia la mitad de dicha introducción el autor establece su definición, se tiene la sensación de que quizá debería incluir algo más de los que ha dejado detrás. La definición, aunque de carácter general, tiene la virtud de ser concisa, clara y universal:

“El espacio de la novela en el fondo no es más que *un conjunto de relaciones* dadas entre los lugares, el ambiente, el decorado de la acción y las personas que ésta presupone, a saber, la que narra los acontecimientos más la gente que toma parte en ellos”⁶.

⁴ M. Bal: *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 101

⁵ J. Weisgerber: *L'espace Romanesque*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978, pp. 9-20: “L'espace romanesque : essai de définition”

⁶ *Ib.*, p.14: “L'espace du roman n'est au fond qu'un ensemble de relations existant entre les lieux, le milieu, le décor de l'action et les personnes que celle-ci présuppose, à savoir qui raconte les événements et les gens que y prennent part”

M. C. Bobes, con su claridad, precisión y rigor característicos sigue un camino centrípeto para llegar a la definición de *espacio* y reconocer la parcialidad de la definición. Así, después de describir la naturaleza abstracta de espacio, que comparte con el tiempo, subraya que la aprehensión del espacio se realiza a partir de otra categoría intermedia, en relación a objetos y personajes que lo pueblan. La definición que ofrece Bobes comienza con la locución adverbial 'en un principio', cuya función es introducir una eventualidad que queda sujeta a posterior revisión:

“En principio consideramos el espacio como un lugar físico donde están los objetos y los personajes, y de la misma manera que cualquiera de las unidades anteriores pueden ser elementos estructurantes del relato, el espacio puede constituirse en un elemento organizativo de la novela, originando la llamada 'novela espacial'”⁷.

Las referencias vistas constituyen sólo algunos ejemplos que apuntan hacia la aleatoriedad en la difícil tarea de buscar una definición completamente satisfactoria para el espacio narrativo. Quizá por eso, Ricardo Gullón⁸ no busca ni intenta esa definición aunque su obra *Espacio y novela* se consagra enteramente a analizar un amplísimo elenco de espacios, desde el espacio euclidiano hasta el espacio perceptivo o el de la abyección.

⁷ M. C. Bobes: *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 174

⁸ R. Gullón: *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980

1.2 Evolución del espacio ficcional

El espacio, al igual que las demás categorías, ha adaptado su configuración y funciones a las diferentes modas y necesidades artísticas. El espacio, como los personajes, desempeña históricamente los cometidos que le son propios en la construcción e interpretación de la obra de arte literaria adaptándose a la evolución de las modas y convenciones. Al mismo tiempo, la obra literaria ha necesitado siempre mirar hacia los espacios disponibles en función de su pertenencia a un género determinado, acudiendo al amplio elenco de espacios, desde el *locus amoenus* hasta los espacios siderales de la ciencia-ficción⁹. De todos modos, la nómina de los espacios narrativos, en general, no hace sino aumentar a lo largo de la historia de la literatura, y difícilmente desecha alguno de sus elementos por la capacidad de transformación y asimilación que comportan¹⁰. Como declara M. T. Zubiaurre:

“El espacio, además de ser un componente fundamental dentro de la estructura narrativa (aspecto sincrónico) es, por otra parte, un contenido, un tema que evoluciona tanto *dentro* del texto como intertextualmente (aspecto diacrónico del espacio) y que a lo largo de la historia literaria presenta particulares transformaciones, muchas veces de carácter paródico y metafictivo”¹¹.

⁹ M. C. Bobes: *Op. cit.*, p. 177

¹⁰ Así, el *topos* del *locus amoenus* recibe una adecuada actualización en *Cuerpos sucesivos* de M. Vicent, editada en 2003.

¹¹ M. T. Zubiaurre: *El espacio en la novela realista*, México, D. F., F. C. E., 2000, p. 63

Así pues, desde la novela griega hasta la narrativa actual, pasando por la novela de caballerías, la novela picaresca, la novela pastoril, y tantos otros subgéneros del género novela, los modelos espaciales buscan su expresión en los grandes paradigmas que la época le ofrece. Este aspecto se constituye como una de las más valiosas aportaciones de M. Bajtin¹² al establecer su modelo diacrónico en función de los géneros narrativos a partir de las relaciones entre Historia y obra literaria a través del cronotopo.

Es precisamente en su adecuación a modas, corrientes o estilos literarios, donde la novela revalida su vigencia en una discusión que nunca ha perdido un ápice de actualidad y que acaso ha aumentado en los últimos años, avalada por toda clase de foros y escritos como por la insistencia de autores y críticos. Pero, en definitiva, hay que tener presente que la novela, como los movimientos literarios mismos, cambia y avanza (o cambia para avanzar) en función del agotamiento de las fórmulas vigentes arrastrando tras sí al espacio y los demás aspectos formales y estructurales:

“La novela es siempre experimental y es siempre tradicional; en cada época el relato se apoya en la tradición y la renueva; en algunos casos la renovación afecta a signos de ámbito limitado, otras veces la renovación afecta a signos básicos de la cultura, como pueden ser los que se refieren al concepto de espacio y de tiempo”¹³.

¹² M. Bajtin: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, (1975) 1991, capítulo “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”

¹³ M. C. Bobes: *Op. cit.*, pp. 201-202

Así se explica, por ejemplo, cómo la novela realista “domesticó” el espacio después del desbocamiento y subjetividad del espacio del Romanticismo. Si aquí se constituía como metonimia desatada de los personajes, el espacio termina conquistado y doblegado al positivismo de la novela decimonónica. La naturaleza resulta ordenada, racionalizada, se reproduce en los jardines, y los espacios interiores suponen el lugar donde los individuos se desarrollan en sociedad.

La novela española actual se caracteriza por la falta de sumisión a unas reglas narratológicas determinadas. Sin embargo, sí podríamos distinguir el diferente tratamiento dado a los espacios ficcionales en función de los subgéneros de la novela: distintos lugares, y con distinta mirada semántica, recorrerán los protagonistas de una novela policíaca que los de una novela lírica o una novela social. Aun cuando transitaran espacios comunes, difícilmente coincidirían en su tratamiento novelas como, por ejemplo, *Las apariencias no engañan* de Juan Madrid y *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité. La novela actual adopta una postura ecléctica ante la representación de sus espacios. No hay espacios prevaletentes al modo de la novela realista, aunque sí puede señalarse alguna distinción en cuanto al carácter espacial: notas como internacionalismo, multiculturalismo, variedad y contraste resultarían fáciles de sistematizar, a pesar de su amplitud, en la narrativa actual.

Por otra parte, a medida que avanza el siglo XX, la ciudad va aumentando su protagonismo (en detrimento del campo, principalmente) aunque, por otra parte, suele caracterizarse como espacio inhóspito, laberíntico y frustrante ante la limitada capacidad de actuación de sus protagonistas. En este sentido, quizá no resulte

aventurado decir que la ciudad de finales del siglo XX, como representación literaria, ha usurpado el emplazamiento que ocupaba la naturaleza en épocas anteriores, esa naturaleza amenazadora, todopoderosa, que ponía en evidencia la insignificancia y eventualidad del individuo ante el medio.

Coexisten las novelas que dan un protagonismo definitivo al espacio junto a las que le conceden casi una mera función de decorado, con un tratamiento más inevitable que imprescindible. A las primeras pertenece *El otoño del siglo* de Manuel de Lope, que puede calificarse de novela espacial, e *Historia de un idiota contada por él mismo* de Félix de Azúa, novela intelectual donde el espacio se configura como escenario mínimo hasta el punto de carecer de características distintivas.

Cabe destacar también que podría formalizarse el universo espacial de un autor determinado. Gullón señala cómo Unamuno y Valle, a pesar de estar “tan cercanos en el tiempo”, tienen un modo muy diferente de tratar el espacio, y cómo eso obliga al receptor a tomar distintas estrategias:

“La codificación unamuniana es más insistente, concentrada y conceptual. La labor decodificadora exige menos atención y menos esfuerzo (...). Valle postulaba un lector más atento: su codificación es más elusiva y fragmentada. La exigencia de un decodificador activo, memorioso y asociativo viene impuesta por el texto mismo”¹⁴.

¹⁴ R. Gullón: *Op. cit.*, p. 63

Del mismo modo, podemos distinguir un cronotopo personal estable en autores como Rafael Chirbes, con la contraposición entre el litoral mediterráneo y la gran ciudad; Luis M. Díez, que crea un mundo de resonancias míticas, la ciudad de provincias Celama; o Antonio Muñoz Molina, con la creación artística del pueblo de Mágina.

1.3 El espacio en su relación con los demás elementos narrativos

Como hemos visto al hablar de su definición, el espacio parece no poder abstraerse a su relación con los demás elementos narrativos, hasta el punto de que la definición del término parece pasar inevitablemente por dicha relación (recuérdese que Weisgerber lo define como *un conjunto de relaciones* –la cursiva es suya-).

Aunque se constituye como representación de un espacio ilimitado, el del mundo al que se refiere, su plasmación en texto resulta, evidentemente, limitada. Considerado aisladamente, el espacio de cualquier narración carece de signo, resulta una unidad neutra:

“La impresión que prevalece ante una novela es que el espacio ya está ahí, como si de un escenario teatral se tratara, a la espera de que salgan los personajes y lo habiten”¹⁵.

Efectivamente, sólo cuando se le dota de personajes y acciones toma significado y, a partir de entonces, puede incluso condicionar el

¹⁵ M. T. Zubiaurre: *Op. cit.*, p. 33

desarrollo de la fábula, superando su cometido básico de servir como escenario de la acción para convertirse en agente de la historia. Otra función primordial del espacio radica en proporcionar coherencia al texto, para lo que se vincula a los demás componentes sintácticos de la narración, asociación que tiene una especial relevancia cuando se trata del tiempo y de los personajes.

La asociación de espacio y tiempo ha sufrido diferentes avatares a lo largo del tiempo dentro de los estudios de narratología, llegando con frecuencia a un enfrentamiento entre ambas categorías para establecer el dominio de una sobre otra. Hasta bien entrado el siglo XX se ha considerado que la novela se constituía principalmente como un arte temporal. Contra esta concepción, y sin que supusiera una intención por parte del autor, apareció el artículo de J. Frank¹⁶ cuya tesis inicial se basa en la tendencia de la novela del siglo XX hacia una representación artística en la que la concepción espacial prevalece sobre la temporal. No obstante, la recepción del trabajo de Frank tardó muchos años en despertar verdadero interés entre los críticos y teóricos de la literatura, en particular en Europa.

Durante el apogeo del estructuralismo, y a partir del estudio de G. Genette¹⁷ sobre el tiempo en la novela, la categoría del espacio permaneció prácticamente en el olvido (la excepción la constituyen unos pocos casos aislados) hasta bien entrada la década de los ochenta, época en la que surge un nuevo método de investigación que supera la rigidez de los principios estructuralistas y se basa en el

¹⁶ J. Frank: "Spatial Form in Modern Literature", en *The Widening Eye*, New York, Rutgers, 1963 (el artículo se publicó por primera vez en 1945)

¹⁷ G. Genette: *Figuras III*, Barcelona, Lumen, (1972) 1989.

eclecticismo, tanto en lo relativo a las fuentes como al procedimiento epistemológico y a su aplicación ontológica a la novela.

La asociación del espacio y el tiempo tiene su mejor aliado en el desarrollo de la teoría del *cronotopo* de M. Bajtin. El término lo toma de la teoría de la relatividad de Einstein y lo convierte en concepto clave para el estudio formal y semiótico de la novela. La constitución básica (aunque incompleta) del cronotopo de la que parte Bajtin queda reflejada en su definición inicial:

“Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa “tiempo-espacio”) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”¹⁸.

La asociación de espacio y personaje nunca ha originado polémica debido quizá a su implicación necesaria e intuitiva tanto como a su independencia conceptual. En esta ausencia de discusiones enfrentadas acaso influya el hecho de que tanto espacio como personajes han sido las categorías sintácticas narrativas menos sistematizadas en los estudios de narratología. El insuficiente tratamiento teórico del personaje de la novela todavía forma un hueco cuya solución no se presenta fácil, debido tanto a su propia configuración ficcional como a la inabarcable tipología que origina:

“El personaje sigue siendo en la actualidad la cenicienta de la narratología (dicha impresión se acrecienta notablemente si se

¹⁸ M. Bajtin: *Op. cit.*, p. 237

compara con la situación mucho más ventajosa, sin duda, de su correlato en el ámbito del drama). Algunas de las razones de este estado parecen tener su origen en la propia complejidad de la noción de personaje narrativo y en la diversidad de personajes”¹⁹.

Así pues, los estudiosos de la teoría literaria coinciden, en términos generales, en la perspectiva a la hora de considerar la relación entre espacio y personaje. Resulta común la idea que apuntábamos un poco más arriba de que el espacio no logra plasmarse por sí mismo, por lo que necesita ser habitado, transitado, para hacer surgir su relevancia. Para ejemplificar lo dicho tomamos dos citas breves pero clarificadoras sobre el estado de la cuestión. La primera pertenece a M. C. Bobes y la segunda a R. Gullón; ambas, que ni son excluyentes ni categóricas, señalan, con un pequeño matiz de diferencia, la necesidad e inexcusable imbricación de espacio y personaje. Bobes enfatiza la influencia del espacio en la constitución de los personajes:

“La novela precisa los perfiles de los personajes por relación a los lugares donde viven y a los objetos de que se rodean”²⁰.

Sin embargo, Gullón destaca la implicación mutua entre los dos elementos de la sintaxis narrativa: “Son las gentes quienes refuerzan el ‘carácter’ del espacio, y éste quien contribuye decisivamente a configurarles”²¹.

¹⁹ A. Garrido: *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 67

²⁰ M. C. Bobes: *Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*, Madrid, Gredos, p. 199

²¹ R. Gullón: *Op. cit.*, p. 55

Mucho más determinante resulta la declaración de G. Zoran, quien da a entender que previamente al estudio de las funciones del espacio debe tenerse muy en cuenta la dependencia de esta categoría respecto a las demás de la novela, y en particular a la del personaje:

“Independientemente de cualquier acercamiento funcional, uno tiende a considerar el espacio como subordinado a los personajes en vez de los personajes al espacio, y lo mismo ocurre en la relación del espacio con otros aspectos del texto: siempre se le ha considerado como un medio para ciertos fines”²².

Como cualquier otra categoría sintáctica de la novela, el espacio resulta imprescindible para la construcción de la obra. Si convenimos que el espacio se compone de los lugares que aparecen en un texto narrativo, el movimiento que realizan los personajes al cambiar de lugar, tanto de forma implícita o explícita como objetiva o simbólica, conlleva una evolución en la trama por ir íntimamente ligada a la trayectoria de los personajes. El cambio de lugares también provoca una transformación en los actantes que puede ser de signo positivo o negativo y que atañe tanto a la evolución caracterológica de aquellos como a su posición respecto de la trama a partir de los acontecimientos. A. Garrido, tomando como referencia a M. Butor, recuerda la importancia del espacio en su asociación con tiempo y personajes:

²² G. Zoran: *Op. cit.*, p. 333: “Despite any functional approach, one tends to regard space as subordinate to characters rather than characters to space, and the same about the relation of space to other aspects of the text: it is always regarded as a means to certain ends”

“[La acción] evoluciona a medida que se van produciendo desplazamientos en el espacio, ya que lo característico del espacio es su historicidad (en relación con el individuo o la colectividad) (...) En suma, el espacio es mucho más que el mero soporte o el punto de referencia de la acción; es su auténtico propulsor”²³.

G. Zoran²⁴ mantiene que el espacio (a lo que nosotros añadimos los personajes) plantea un problema a la hora de su representación en el mundo ficcional que el tiempo no tiene. Mientras que éste configura su representación artística en correlación con su existencia objetiva, espacio y personajes consiguen llegar al texto mediante un proceso de analogía, pero nunca de correlación, hecho que influye en sus relaciones. Así, la Granada que aparece en *El alma del controlador aéreo* no es la ciudad de Granada que nosotros podemos visitar, sino una estilización de ésta, una representación suya. La confusión aumenta cuando se trata de una autobiografía²⁵, ficticia o no, donde espacio y personajes, sobre todo narradores, tienden a imbricarse con especial intensidad²⁶.

1.4 Espacio ficcional y semiótica

Aparte de la adecuación del espacio a las diferentes tendencias estéticas, que supone un hecho histórico y cultural, el espacio contiene

²³ A. Garrido: *Op. cit.*, p. 210

²⁴ G. Zoran: *Op. cit.*, pp. 309-311

²⁵ J. A. Rojo: “La invasión de la realidad”, Suplemento *Babelia*, Diario *El País*, 17/3/2001; N. Catelli: *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991

²⁶ A. Garrido: “Sobre el relato interrumpido”, *Revista de Literatura*, Tomo L, 100, 1988

en sí mismo una ineludible carga cultural, en la que se incluyen las dimensiones histórica y social del espacio o, en otras palabras, el espacio rinde su tributo a la tradición:

“El dominio de la literatura y –más ampliamente- el de la cultura (de la cual no puede ser separada la literatura), constituye el contexto indispensable de la obra literaria y de la posición en ésta del autor, fuera del cual no se puede entender ni la obra ni las intenciones del autor reflejadas en ella”²⁷.

Con ello interpretamos que el valor cultural del espacio se constituye como un eslabón más en el proceso semiótico de la obra literaria ya que la competencia del autor al respecto debe ser interpretada por el receptor y contrastada con su propia competencia.

Como elemento perteneciente a una tradición, el espacio incluirá entre sus características las leyes que rigen los lugares o unidades espaciales que lo conforman, como bares, iglesias, ciudades, países, y sea cual fuere su naturaleza narrativa, desde el espacio metonímico de un personaje hasta el espacio fantástico del género de ciencia-ficción:

“El hecho de que el espacio literario signifique, en la mayoría de los casos, espacio cultural se hace obvio cuando consideramos la invariable importancia de lugares literarios tales como la ciudad, el pueblo, las casas y sus interiores, castillos y ruinas (a menudo constatando la influencia tanto del tiempo natural, el tiempo cíclico -meteorología, las estaciones del año- y el tiempo a la medida del ser humano, en su sentido histórico y

²⁷ M. Bajtin: *Op. cit.*, p. 406

no recurrente), mercados, calles, hoteles, oficinas, salas de estar y otros análogos”²⁸.

La adecuación del espacio a la tradición literaria puede manifestarse como continuidad o como transgresión, pero en ambos casos mantiene la misma relevancia. Sin embargo, desde el punto de vista semiótico, el espacio contribuye a una interpretación determinada y global de las acciones novelescas, ya que culturalmente impone unos condicionantes concretos y reconocibles a los personajes que transitan por ellos. Si las acciones de estos contravienen esas expectativas en el proceso de recepción, la contribución del espacio al sentido unitario de la obra se dará por contraste:

“La propiedad, adaptación al canon y nociones equivalentes pueden considerarse, por parte del lector u oyente, como una serie de expectativas y opiniones. La adherencia a las convenciones o las violaciones de diversos tipos representan dos polos de las posibilidades artísticas. Resulta obvio que las desviaciones al automatismo del sentido común son la base del modelo literario de segundo grado o, en otras palabras, de la explotación literaria de variadas formas de impropiedad. Esto puede ocurrir a diversas escalas y niveles, afectando del modo más diverso a la naturalidad, corrección o adaptación al canon de la representación del mundo, incluida la del espacio”²⁹.

²⁸ J. J. Baak: *The Place of Space in Narration*, Amsterdam, Rodopi, 1983, p. 21: “The fact that literary space in most cases mans cultural space is obvious when we consider the unvarying importance of such literary locations as the city, the village, houses and their interiors, castles and ruins (often registering the influence of both natural, cyclic time –weather, the tooth of time-, and human time in its historic, non-recurrent sense), market-places, streets, hotels, offices, drawing-rooms and the like”

²⁹ J. J. Baak: *Ib.*, pp. 93-94: “Propriety, canonicity and equivalent notions can be viewed on the part of the reader-listener as a complex of expectations and opinions. Adherence to conventions or violations of various kinds represents two poles of artistic programmes. It will be obvious that deviations from the

La relación entre adherencia receptora y espacio parece más ligada a la novela de ciencia-ficción y la que transcurre en mundos exóticos aunque, potencialmente, cualquier novela puede provocar adherencia en un receptor determinado en cuanto la competencia de este último entre en colisión con el mundo representado en la obra.

La historia de *Opium* transcurre en un espacio seudolegendario, con un alto grado de idealización y unas referencias culturales que apuntan hacia un receptor ideal. La competencia del receptor puede contener suficiente grado de enciclopedismo como para comprender todo el proceso de la trama y, en particular, la vinculación entre espacios pero, sin embargo, ese mismo receptor podría experimentar cierta adherencia por la mezcla de mundos diferentes y a veces antagonistas. Así como conviven en complicado equilibrio conceptos y actitudes orientales y occidentales, los espacios tibetanos pierden su autenticidad por mezclar elementos incompatibles y tener nombres y utilidades occidentales.

Ricardo Senabre ve un caso de adherencia en la novela *Nos espera la noche* de Espido Freire, aparecida en 2003. Aunque no señala directamente al espacio, parece evidente que también forma parte del extrañamiento en el proceso de recepción:

“Es inevitable que el lector se sienta, en cierto modo, excluido de este mundo, distanciado [... porque...] lo que se

automatism of common sense are the basis for literary secondary modelling, or, in other words, for the literary exploitation of various forms of impropriety. This may occur on various scales and levels, affecting in the most diverse ways the naturalness, propriety, or canonicity of the world-picture, including that of space”

deriva de la fórmula narrativa escogida es un distanciamiento que dificulta la adhesión del lector a la historia narrada...³⁰.

³⁰ R. Senabre: Reseña a *Nos espera la noche*, Suplemento "El Cultural", Diario *El Mundo*, 07/11/2003

Capítulo 2

Presentación del espacio

El espacio de la novela, como los demás elementos, dispone de diferentes procedimientos para configurar su existencia a partir del texto. Como expresión verbal, el texto despliega los datos que explícitamente van formando las unidades espaciales, cuya función primera radica en acoger los acontecimientos. Posteriormente, a partir de las relaciones entre dichas unidades, las inferencias textuales y las isotopías, se crea un sistema espacial de la novela que se engloba el mundo posible sobre el que se ha construido la historia.

Los aspectos concretos que repasaremos en este capítulo se refieren a la configuración del espacio en relación con los tres niveles del relato, el lingüístico, el textual y el pragmático, así como un repaso a los modos en que esa configuración puede presentarse.

2.1 Niveles de estructuración del espacio

Comenzamos nuestra exposición con el artículo de G. Zoran³¹, “Hacia una teoría del espacio en narrativa”, que es un amplio trabajo exclusivamente sobre la presentación del espacio. El autor excluye el tratamiento de los demás aspectos (tipología, funciones, semiótica) para centrarse en la configuración del espacio como estructura, en los tres niveles del relato, el de la historia, el de la trama y el del discurso.

G. Zoran destaca que el problema inicial que plantea la presentación del espacio en la novela, se debe a su falta de correlación con el mundo objetivo, en contra de lo que ocurre con el tiempo. El tiempo narrativo obedece a unos patrones constantes,

³¹ G. Zoran: “Towards a Theory of Space in Narrative”, *Poetics Today*, vol. 5:2, 1984, p. 312

tanto en el mundo real como en el representado en la novela, incluso cuando se trata del tiempo subjetivo o simbólico ya que, en estos casos, ambos tiempos siguen el mismo comportamiento de ruptura o subversión del tiempo concreto³².

Mientras la naturaleza abstracta del concepto 'tiempo' procura su valor constante en el mundo real así como en el representado, el espacio ficticio (a igual que los personajes), sin embargo, no tiene un correlato en el mundo objetivo aun cuando su representación artística remita a un modelo incluido en el mundo real. Un lugar determinado o una persona cualquiera del mundo objetivo, desde el momento que se convierten en espacio o personajes novelados sufren un proceso de transformación, pero no de correlación.

En esta falta de correlación entre las dos realidades, objetiva y ficticia, tiene una de sus bases la teoría de los mundos posibles:

“Frente a los representantes de la semántica mimética, la nueva versión [la propuesta de la teoría de los mundos posibles] niega la existencia de un único mundo ya que en este caso habría que aceptar que el resto de los mundos es inevitablemente una copia suya (...) De este modo se rompen las ataduras –ciertamente milenarias- que hacen del mundo actual el fundamento y el punto de referencia inevitable de cualquier construcción artística. Los mundos ficcionales se han emancipado –como puede comprobarse fácilmente a través de la

³² ‘Tiempo concreto’, en el sentido que le concede R. Ingarden, en cuanto tiempo intuitivamente medible, intersubjetivo, bajo el que todos vivimos; por tanto, en oposición al tiempo cósmico, objetivo, homogéneo, vacío, físico-matemático, y al tiempo estrictamente subjetivo. Véase R. Ingarden: *L'œuvre d'art littéraire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983, p. 200

narrativa contemporánea- de la tutela (harto fastidiosa, veces) del mundo fáctico...³³.

G. Zoran³⁴ advierte que la complejidad de todo sistema espacial narrativo no puede ser representada en toda su complejidad (de nuevo espacio y personajes comparten, en nuestra opinión, una característica). El caso resulta más evidente en la descripción de un objeto que, debido a la existencia simultánea de todas sus partes, revela su constitución en su totalidad. A pesar de ser captado en su integridad por un espectador, al realizar la descripción de dicho objeto, se encuentra que la limitación de la expresión verbal siempre le obligará a renunciar a algo inherente al objeto. El espacio se encuentra en la misma tesitura y, por tanto, el espacio sólo puede representarse artísticamente a través de la fragmentación, del aislamiento, rompiendo la naturaleza simultánea de las realidades que pueblan la novela.

El tópico del 'mezquino idioma' becqueriano que impide expresar cabalmente las experiencias del ser humano resulta tan evidente que para dar forma a las descripciones de objetos o a las referencias espaciales el autor no puede por menos que, ante la renuncia necesaria a romper la simultaneidad de su objeto, poner en boca de su narrador la desviación artística necesaria para adaptar la realidad a su restringido discurso.

Así, el narrador de *Juegos de la edad tardía* dispone de ilimitadas posibilidades para narrar la situación en que se encuentra Marilín después de un acto amoroso que sólo tiene lugar en la ensoñación de Faroni. Por necesidad de adaptar su discurso a la

³³ A. Garrido (Comp.): "Introducción" a *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco, 1997, p. 16

³⁴ G. Zoran: *Op. cit.*, p. 313

finalidad de la situación y a la coherencia textual del acontecimiento, el narrador sitúa a Marilín en el espacio mediante una de las posibilidades que el sistema de la lengua pone a su disposición:

“Marilín dormía en el columpio, esparcida de brazos y piernas como sobreviviente a un naufragio agotador. El vestido revuelto, el pelo, una mano que en su caída salía del desorden para entreabrirse en el vacío, eran signos de la reciente consumación amorosa” (pág. 195).

G. Zoran³⁵, siguiendo a R. Petsch y a J. Kristeva, sistematiza la presentación del espacio fictivo de acuerdo a su estructuración en tres niveles diferentes:

- a) Nivel topográfico: el espacio como entidad estática.
- b) Nivel cronotópico: la estructura del espacio por su relación con los acontecimientos y movimientos.
- c) Nivel textual: la estructura del espacio a partir del discurso.

2.1.1 Nivel topográfico: el espacio considerado como realidad estática. Consideramos que su manifestación corresponde al plano del contenido y a la categoría de la historia, con lo que remite al espacio como existencia.

En este nivel, el espacio se presenta independientemente del tiempo y de la denotación textual. La reconstrucción topográfica del

³⁵ *Ib.*, pp. 315-322

espacio de la novela permite su representación en forma de plano, de mapa, a partir de los elementos que se hallan dispersos a lo largo de todo el texto. Hay que tener en cuenta que no puede proveer una representación que agote sus posibilidades porque el texto no tiene la capacidad de presentar toda la información que conforma un espacio.

El nivel topográfico contempla dos tipos diferentes: el nivel topográfico horizontal y el nivel topográfico vertical.

El **nivel topográfico horizontal** comprende todos aquellos lugares cuya localización se da en el plano horizontal del mundo, tales como ciudades, ríos, calles, interiores. Este nivel se corresponde con la noción común que se tiene del espacio, creada por analogía al mundo objetivo.

Independientemente al género que pertenezca, desde el de ciencia-ficción al realista, y con independencia también de la naturaleza del espacio físico, el nivel topográfico horizontal permite localizar y estructurar los constituyentes espaciales narrativos en un conjunto unitario denominado 'espacio de la novela'. De ese modo, este nivel nos permite construir un mapa con la topografía de, por ejemplo, la Barcelona de *La ciudad de los prodigios* o la Mágina de *Beatus ille*. En ellas podría localizarse con la exactitud que proporcione el texto, una representación estática de habitaciones, casas, edificios públicos, calles, campos, localidades vecinas, hasta llegar a construir un mapa fiel del mundo novelado.

El **nivel topográfico vertical** comprende los espacios que se desarrollan en el eje vertical imaginario y son representación de los mundos simbólicos.

Este nivel que estudia Zoran se corresponde con el aspecto 'vertical' del "espacio geográfico de la novela" estudiado por J. Kristeva³⁶. La autora, al analizar la novela renacentista *Jehan de Saintré* de Antoine de La Sale vio la necesidad de distinguir entre el mundo representado por analogía al mundo real (lugar de nacimiento, castillos, tierra santa) y la visión renacentista de dos niveles espaciales simbólicos, cielo y tierra.

Si el nivel topográfico horizontal acoge el espacio de la aventura, el nivel topográfico vertical se ocupa del discurso moral. Consecuentemente, el nivel topográfico vertical discrimina los acontecimientos de acuerdo al mundo que pertenecen (lo bueno al cielo, lo malo al infierno), hecho que no ocurre con el espacio del mundo analógico:

"... el espacio geográfico de la novela NO DISJUNTA [*sic.*] las situaciones locales. Un solo y mismo lugar puede ser la escena de encuentros maléficos y/o benéficos. Así, el lugar de partida de Saintré, es la CORTE en la que es valorado y ridiculizado a la vez"³⁷.

Aunque Kristeva no cita a Bajtin, coincide con el filólogo ruso cuando éste aborda el estudio de las obras medievales de contenido enciclopedista y construidas mediante 'visiones'³⁸, entre las que destaca *La Divina Comedia* de Dante:

³⁶ J. Kristeva: *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, (1970) 1974, pp. 256-260

³⁷ *Ib.*, p. 256

³⁸ M. Bajtin: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, (1975) 1991, pp. 307-310

“La influencia de la verticalidad medieval del otro mundo es aquí extremadamente fuerte. El mundo entero espacio-temporal es sometido a una interacción simbólica”³⁹.

En la novela actual el mundo simbólico sigue ligado al sentido moral aunque habitualmente su representación constituye una alegoría sin significado religioso. En *El otoño del siglo*, su protagonista, Santiago, huye de la gran ciudad a un pueblo recóndito, perteneciente a un mundo que no se ha renovado, decadente, desconocido, casi inexistente:

“... encerrado en la fonda del pueblo donde era el único cliente desde que los carreteros, la Mesta y los predicadores de bulas habían cesado de recorrer los caminos” (pág. 15).

En la fonda sólo viven el dueño, conocido como el Viudo, y el huésped, Santiago. En el piso de abajo se encuentra el bar, espacio perteneciente al nivel topográfico horizontal, espacio público que acoge el contacto con los convecinos y lugar de acceso al resto de los componentes del plano horizontal, pueblo, campo y, en suma, la geografía circundante del mundo de la novela. En el piso de arriba se encuentran las dos habitaciones de los protagonistas. A ellas sólo acceden para dormir o, mejor, para sumergirse en un mundo paralelo de ensoñación. Esos dos mundos separados, abajo el real y arriba el simbólico, tiene una vía de comunicación: “Las escaleras de la fonda formaban un decorado habitual para esta clase de intrigas, citas y sorpresas” (pág. 17).

³⁹ *Ib.*, p. 308

El narrador aquí se refiere a los encuentros de Santiago con tres fantasmas femeninos, antes de dedicarse por completo al fantasma de Angustias, hija del tabernero. Con ella vive Santiago una historia de amor, a la que acude el espíritu de Angustias para experimentar lo que nunca tuvo, una vida en pareja. El inicio de esa relación ocurre porque Santiago ocupa el antiguo dominio espacial de ella, su habitación y su cama, como si fuera su marido, un espacio que desde el principio Santiago percibe como fantástico:

“[Santiago] se encariñó con aquella cama en la que se balanceaban sus sueños. Era un mueble de barras metálicas, extrañamente silencioso, como desprovisto de muelles. Cuatro bolas de latón redondeaban los barrotes de los ángulos. Parecían difundir una luz propia, un ligero resplandor dorado en la oscuridad (...) Otro origen tenía, pues, aquella fuerza misteriosa de seducción que así imponía su presencia (...) Esa cama era sencillamente la de la hija del tabernero, la desconocida Angustias, que allí había dejado un mensaje de ternura que tan acogedor resultaba ahora” (pág. 18).

También la habitación del Viudo pertenece a una realidad aparte, hecho del que se percató Santiago cuando va a auxiliar a su patrón que se encuentra enfermo:

“Avanzó unos pasos en el suelo medio cubierto de pieles de animales. Era un desorden bárbaro, bárbaro y refinado al mismo tiempo. Frente a la ventana colgaba un espejo, recibiendo la luz violeta del crepúsculo. Santiago se vio reflejado, y al principio no comprendió. Luego se dirigió a la mujer que habitaba en él” (pág. 189).

El espacio topográfico vertical que representa el piso de arriba de la fonda resulta equivalente a los respectivos ejemplos medievales y renacentistas de Bajtin y Kristeva. En oposición al nivel del suelo, que representa la tierra, este mundo imaginario, se encuentra en el piso superior que, si en la Edad Media y principios de la Edad Moderna representaba el cielo y la bondad, en *El otoño del siglo* no tiene un signo determinado. Debe ser el receptor quien solucione la ambigüedad y decida tanto el significado alegórico de la novela como el sentido moral, positivo o negativo, del mundo simbólico del piso superior. Éste, universo paralelo y espacio del dominio del espíritu de Angustias, precipita al Viudo y a Santiago a la muerte.

2.1.2 Nivel cronotópico: Zoran incluye en este nivel el espacio considerado como estructura por su relación con los acontecimientos, es decir, por el espacio-tiempo. Por lo tanto, nosotros interpretamos que corresponde al plano de la forma del contenido y a la categoría de la trama, por lo que remite al espacio en su relación con los demás unidades sintácticas del relato.

Zoran utiliza aquí el término 'cronotopo' con un significado mucho más restringido que Bajtin, pues lo emplea para referirse al efecto que el proceso espacio-temporal causa en la presentación del espacio, ya que influye en su estructura y en su organización, es decir, en su constitución como unidad de la sintaxis narrativa.

El nivel cronotópico establece un contraste con el nivel topográfico desde el momento que este último se refiere al espacio como sistema de lugares estáticos. El nivel cronotópico considera el

espacio en su relación con los procesos de cambio y de movimiento, para lo que necesita asociarse, en primer lugar, con el tiempo:

“[Utilizo el término *cronotopo*] no para referirme a todo lo que puede encontrarse en el espacio o en el tiempo, sino sólo aquello que puede ser definido por la integración de las categorías espaciales y temporales como movimiento y cambio. Por lo tanto uno puede referirse al efecto del *cronotopo* en la estructura del espacio”⁴⁰.

A partir de este principio, Zoran distingue dos tipos de relaciones entre los componentes de un cronotopo: las *relaciones sincrónicas* y las *relaciones diacrónicas*. Esta división contempla la posibilidad de clasificar sus componentes en valores relativos, de modo que una estructura espacial que se presenta como dinámica puede considerarse estática (o viceversa) en relación a un conjunto cronotópico más amplio en el que quede incluida. El autor pone el ejemplo de la isla de los Cíclopes de *La odisea* de Homero, en la que sus moradores viven un cronotopo dinámico. Sin embargo, como en el conjunto de la obra entran en relación y se engloban en una estructura superior, el de los viajes de Ulises, la consideración de la isla cambia y los cíclopes pasan a ser personajes en reposo.

De acuerdo a esta distinción entre relaciones sincrónicas y diacrónicas, la presentación del espacio puede considerarse de dos modos diferentes: como una realidad aislada dentro de un acontecimiento o como un proceso que refleja la progresión entre distintos puntos o lugares del sistema espacial de la novela.

⁴⁰ G. Zoran: *Op. cit.*, p.318: “[I use the term *chronotopos*] not to signify all things that may be found in space or in time, but only what may be defined by an integration of spatial and temporal categories as movement and change. One may thus speak of the effect of the *chronotopos* on the structure of space”.

Las relaciones sincrónicas tienen lugar en un momento determinado, sincrónico, de la evolución argumental para establecer la correspondencia entre los objetos espaciales que componen esa situación narrativa. 'Movimiento' y 'reposo' se convierten en términos clave para dicha correspondencia. Algunos objetos pueden estar en movimiento mientras otros permanecen en reposo. A su vez, esos estados de cambio o inmovilidad no están sujetos a restricción alguna por parte de los personajes u objetos que participan en un espacio concreto:

“La diferenciación entre estados de reposo y movimiento puede darse por igual entre objetos ‘inanimados’ o entre personas. Puede darse el personaje con capacidad de movimiento y el personaje que se encuentra, por así decirlo, atado a su espacio”⁴¹.

Las relaciones sincrónicas del nivel cronotópico del espacio pueden complementarse con lo que Y. Lotman denomina “el espacio habitual de la vida cotidiana”, por la imbricación o coexistencia de realidades (objetos y personajes) en movimiento, que quedan incluidos y determinados por una estructura cronotópica más amplia de signo estático. Dicho espacio habitual de la vida cotidiana representa un mundo que tiende a la constancia en sus costumbres y movimientos hasta el punto de que aquí

“... este movimiento se entiende de un modo específico. El desplazamiento mecánico de cuerpos inmutables se equipara a

⁴¹ *Ib.*, p. 318: “the differentiation between the states of motion and rest may be determined among ‘inanimate’ objects and among characters alike. There are characters which have a capacity for movement and there are those which are, so to speak, tied to their places”

la quietud, [...la cual...] se equipara no sólo al desplazamiento mecánico, sino a todo movimiento prefijado de un modo unívoco, totalmente determinado. Este movimiento se entiende como esclavitud, y se opone a él la libertad de no poder predecir⁴².

El cronotopo de la vida cotidiana de Lotman y el nivel de la estructura cronotópica de Zoran tienen, a su vez, relación con el cronotopo del idilio de Bajtin, cuya característica habitual es la repetición, el hábito, los ciclos. En el idilio familiar, la 'dimensión sincrónica' que propone Zoran ve refrendada su pertinencia al incluir aquél múltiples y dilatados acontecimientos en un cronotopo donde la unidad temporal actúa a favor del reposo para englobar la inalterable vida cotidiana propia del idilio. Como consecuencia de la aminoración de la coordenada temporal la del espacio toma la primacía:

“En el idilio, en la mayoría de los casos, la unidad de la vida de las generaciones (en general, de la vida de las personas) viene determinada esencialmente por la *unidad de lugar*, por la vinculación de la vida [de] las generaciones a un determinado lugar, del cual es inseparable esa vida, con todos sus acontecimientos. La unidad de lugar, disminuye y debilita todas las fronteras temporales entre las vidas individuales y las diferentes fases de la vida misma. La unidad del tiempo acerca y une la cuna y la tumba (...), la niñez y la vejez (...), la vida de las diferentes generaciones que han vivido en el mismo lugar, en las mismas condiciones, y han visto lo mismo⁴³.

⁴² Y. Lotman: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, (1970) 1988, p. 276

⁴³ M. Bajtin; *Op. cit.*, pp. 377-377

La buena letra ejemplifica los principios teóricos considerados en el aspecto sincrónico del nivel cronotópico.

En una pequeña localidad imaginaria de la región valenciana, en los duros tiempos de la posguerra, y a pesar de las represalias gubernamentales que sufren sus habitantes, la vida sigue con los mismos hábitos y las mismas carencias de origen ancestral. Todas las circunstancias familiares y, en general, sociales, que vienen impuestas por la tradición son aceptadas por el grupo. Por ello, la vida de la familia de la narradora, Ana, se adapta a la nueva situación enseguida cuando el cabeza de familia decide instalar, con su hermano y un amigo, un taller de juguetes en casa. El hecho de que la vida familiar quede más expuesta al resto de la sociedad no resulta un problema cuando ambas se encuentran imbricadas. Sus personajes pertenecen al cronotopo del idilio, que basa su consistencia en la tradición, en la colaboración, en el hecho de compartir. Pero también en el sufrimiento callado y en el fatalismo del destino, inalterable generación tras generación.

Toda la historia de la familia (un microuniverso a imagen de su estadio superior, la comunidad) se convierte en proyección de un "desplazamiento mecánico de cuerpos inmutables" (Lotman) donde "la unidad del tiempo acerca y une la cama y la tumba, la vida de las diferentes generaciones" (Bajtín). De acuerdo al esquema de Zoran, la vida entera de Ana, la narradora, se convierte en un acontecimiento sincrónico donde la mayoría de las realidades permanecen en reposo, como la propia tradición, el pueblo o la familia. Sin embargo, otros acontecimientos surgen a partir del movimiento y traen con ellos una tendencia al desplazamiento en las vidas de los personajes.

La confrontación inevitable entre reposo y movimiento se convierte en uno de los temas fundamentales de *La buena letra*. Los elementos de naturaleza dinámica, al acceder a un mundo estático, provocan un desequilibrio difícil de restablecer. Algunos resultan asimilables porque forman parte del destino, como los fusilamientos por represalia que el gobierno lleva a cabo. Pero la mayoría de las amenazas llega de lugares lejanos, no tanto en la distancia como en el tiempo; se trata de los forasteros que tienen una actitud muy distinta en relación a la asimilación y el respeto. Estos no son considerados parte del determinismo existencial, sino como una enfermedad que hay que evitar o curar.

El factor desestabilizador que se introduce en la familia de Ana llega en tren y viene de Valencia, la gran capital que representa el caos y la vida corrupta. La intrusa, Isabel, como forastera trae consigo el factor de ruptura, motivo que se manifiesta en su noviazgo con el cuñado de Ana:

“La primera vez que vino al pueblo fue en vísperas de Pascua (...) Venía impresionante. Aquí, de no ser en las películas, jamás habíamos visto a una mujer que vistiese con tanta afectación (...) Ni se acercó para saludarnos, ni alargó el brazo para darnos la mano, como si todo, en el pueblo, le diese asco (...) [Por la noche mi cuñado] se presentó en casa con la carretilla del taller, cargó en ella un colchón, sábanas y mantas, y dijo que esa noche no vendría a dormir” (págs. 96-97)

Así pues, desde el primer encuentro la incompatibilidad de los personajes queda en evidencia, y se agrava cuando, pocas horas después, se produce un hecho grave, la ruptura de la familia,

imprevisible en la forma que se origina por atentar contra la tradición. El hogar, espacio privilegiado hasta entonces, empieza a resquebrajarse.

La convivencia con Isabel, que termina instalándose en casa de Ana, lleva a ésta, a lo largo de los años, a una existencia amarga, frustrada por la falta de paz y armonía, a una incompreensión por parte de sus familiares, a un sufrimiento constante en soledad. Sin embargo, Ana no pierde nunca su orgullo, aferrada a un difícil equilibrio con su cronotopo idílico por la invasión a que se ven sometidos sus espacios.

Su narración termina con un acto rebelde ante el cambio que propone el progreso y, en definitiva, el tiempo. Es el momento en que el cronotopo idílico debe cambiar, en que las relaciones sincrónicas deben pasar del reposo al movimiento. Es el momento en que Ana ya lo ha perdido todo, un tiempo en que ni su propio hijo parece comprenderla. Ya mayor, viviendo sola, Ana se aferra con más fuerza que nunca a la única referencia que le queda de su cronotopo idílico, un espacio que le proporciona una existencia mecánica e inmutable, su casa. Por eso se niega al proyecto que le trae su hijo, la venta de la casa para construir un bloque de apartamentos, uno de los cuales sería para ella:

“Y no es que quisiera negaros [al hijo y su esposa] la razón. Al fin y al cabo, qué hago yo aquí, sola, en esta casa llena de goteras, con habitaciones que nada más abro para limpiar, y poblada de recuerdos que me persiguen (según vosotros), aunque yo sepa que también me identifican (...) “Cuando yo muera, podréis hacer lo que queráis, pero no antes”, le dije [a tu

prima]. E insistí: “No vais a tener que esperar mucho tiempo” (...) Estuve dando vueltas en la cama hasta el amanecer. No podía evitar que me diesen envidia los que se fueron [del pueblo] al principio, los que no tuvieron tiempo de ver cuál iba a ser el destino de todos nosotros. Porque yo he resistido, me he cansado en la lucha, y he llegado a saber que tanto esfuerzo no ha servido para nada. Ahora, espero” (págs. 154-156)

Un final de novela que apunta hacia una última ruptura, esta vez esencial ya que se trata del agotamiento del cronotopo del idilio de Ana producido por un cambio en la estructura social que conlleva una subversión absoluta del espacio tradicional, pero que también conduce a un nuevo cronotopo idílico para las generaciones venideras.

Las relaciones diacrónicas propuestas por Zoran actúan sobre la presentación del espacio convirtiendo la concepción estática del nivel topográfico en espacio vivo, con recorridos que establecen una red de ‘ejes de movimiento’:

“... un lugar se constituye como punto de partida, otro como el de llegada, y otros como estadios intermedios entre ambos, desviaciones, etc. De ese modo, quedan determinados en el espacio los *ejes de movimiento*; podría establecerse que el espacio, en el nivel cronotópico, se estructura como una red de ejes provistos de direcciones concretas y de un personaje concreto”⁴⁴.

⁴⁴ G. Zoran: *Op. cit.*, p. 319: “... one place is defined as the point of departure, another as the target, and others as stations on the way, deviations, etc. Thus, *axes of movement* in space are determined; one may state that space, on the chronotopic level, is structured as a network of axes having definite directions and a definite character”

Una vez que los ejes de movimiento quedan establecidos, Zoran propone relacionarlos con las causas que los originan, denominadas 'fuerzas'. A continuación Zoran propone algunas de esas fuerzas como ejemplo, que coinciden en el hecho de vincularse al personaje, que se convierte bien en generador o en receptor de la acción de dichas fuerzas:

"Un movimiento propiamente dicho es el resultado de varias fuerzas: la voluntad, obstrucciones, un ideal, las intenciones de los personajes, entre otros"⁴⁵.

Así pues, según Zoran, en un sistema espacial, las relaciones diacrónicas se establecen mediante la conjugación de dos factores: un *eje* que marca la dirección que sigue un personaje entre dos puntos del espacio, y una *fuerza* que se origina en el personaje o la sufre.

2.1.3 Nivel textual: El tercer y último nivel que propone Zoran, considera el espacio como estructura por su pertenencia al texto. Su manifestación corresponde al plano de la expresión, a la categoría del discurso y remite al sistema de la lengua.

Zoran aclara que a pesar de referirse en este apartado a la manifestación verbal, no se trata de analizar su naturaleza lingüística sino la representación del mundo que proporciona o, mejor, impone, el texto.

La relevancia de la relación entre la estructura textual y el mundo representado radica en que el discurso impone sus propias

⁴⁵ *Ib.*, p. 319: "An actual movement is a result of several forces: will, obstructions, ideal, characters' intentions, and so forth"

condiciones y limitaciones a la expresión, que van referidas a tres aspectos concretos:

1. La necesaria selectividad o la incapacidad de la lengua para agotar todos los aspectos de un objeto dado.
2. La sucesión temporal o el hecho de que el lenguaje transmite información únicamente a través de una cadena verbal de naturaleza temporal.
3. el punto de vista y la estructura perspectivista a la que el mundo representado se encuentra obligado⁴⁶.

1) A la hora de producir un texto, el sistema de la lengua restringe las posibilidades disponibles a aquella que el acontecimiento exige. La necesaria selección a la que se ve sometido el texto también implica una adecuación a las intenciones comunicativas.

Dichas restricciones son más evidentes, si cabe, en las descripciones, tal como podemos comprobar en la que se incluye al comienzo de *La sonrisa etrusca*, donde el narrador renuncia completamente a que el receptor “capte” la imagen del sarcófago etrusco de “Los esposos”. Por eso aprovecha el trabajo escultórico, del que acaso el receptor no haya oído jamás, para destacar una elegante y poética voluptuosidad que remite a los dos temas más relevantes de la novela, las relaciones de familia y las amorosas:

“La mujer, apoyada en su codo izquierdo, el cabello en dos trenzas cayendo sobre sus pechos, curva exquisitamente la mano derecha acercándola a sus labios pulposos. A su espalda el

⁴⁶ *Ib.*, p.320: “(1) the essential selectivity, or the incapacity of language to exhaust all the aspects of given objects; (2) the temporal continuum, or the fact that language transmits information only along a temporal line; (3) the point of view, and the perspective structure of the reconstructed world due to it”

hombre, igualmente recostado, barba en punta bajo la boca faunesca, abarca el talle femenino con su brazo derecho. En ambos cuerpos el rojizo tono de la arcilla quiere delatar un trasfondo sanguíneo invulnerable al paso de los siglos. Y bajo los ojos largados, orientalmente oblicuos, florece en los rostros una misma sonrisa indescriptible: sabia y enigmática, serena y voluptuosa” (págs. 7-8)

La limitación de la lengua tiene una importancia notable en el proceso comunicativo y, en particular, en el receptor. Como señala Zoran, y de acuerdo a su concepto de *espacio total*⁴⁷, el receptor asume la imposibilidad de obtener una información exhaustiva sobre cualquier acontecimiento u objeto representado. Un lector de *La ruina del cielo* no necesita conocer Celama como si formara parte de su propia existencia. El texto le ofrece una determinada información que, sin embargo, no se agota en sí misma. Algunos vacíos informativos los obtiene el receptor mediante inferencias, mientras que otros no necesita actualizarlos en absoluto, por innecesarios. De ese modo, el lector de *La ruina del cielo* tampoco necesita la lectura de las demás obras de Luis Mateo Díez donde aparece Celama, porque el propio texto de la novela citada, a pesar de sus limitaciones, constituye un universo completo en sí mismo; un texto que además de su carácter denotativo proporciona también unas determinadas inferencias que permiten al receptor captar que Celama se erige como un espacio que determina el destino de sus habitantes a partir de “la pobreza del

⁴⁷ *Ib.*, p. 329: “...we still may discover that some spatial information exists which is not structured within [the text]; that is, spatial elements that the text presupposes, or provides indirectly, but does not ‘show’. This information belongs to the *total space*” [... todavía tenemos que señalar que existe alguna información espacial que no se encuentra estructurada en [el texto]; es decir, elementos espaciales que el texto presupone, o provee indirectamente, pero que no ‘muestra’. Dicha información pertenece al *espacio total*.

territorio, las nociones de decadencia y degradación⁴⁸ que constituyen la base de ese mundo mítico particular cuyo cronotopo se conforma (en el doble sentido del vocablo) con la expresión verbal que le ha correspondido, a pesar de todas sus restricciones.

2) La linealidad del texto y su imposición a que la información sobre el espacio se estructure a lo largo de la inevitable sucesión temporal lleva a Zoran a considerar dos aspectos cruciales:

a) cuál es el principio de segmentación de la información espacial, es decir, cómo pasa el texto de una unidad de espacio a otra⁴⁹.

El modo de transvase de información tiene varias posibilidades que pueden aparecer aisladas o agrupadas. Por un lado, de acuerdo al procedimiento de movimiento o cambio dentro del nivel cronotópico, mediante el movimiento de los personajes o de la mirada del sujeto localizador. En segundo lugar, en correspondencia con el nivel topográfico mediante el cambio de niveles espaciales como, por ejemplo, de uno superior a otro inferior o de un espacio puntual a otro más amplio. En tercer lugar, la segmentación de la información espacial puede llevarse a cabo mediante un inventario de categorías espaciales, relaciones funcionales y otros procedimientos relacionales⁵⁰.

⁴⁸ S. Sanz Villanueva: "Luis Mateo Díez, el señor de Celama", Diario *El Mundo*, 30/6/2000.

⁴⁹ G. Zoran: *Op. cit.*, p. 321: " what is the principle of segmentation of spatial information; that is, how does the text pass from one unit of space to another"

⁵⁰ Ampliaremos este aspecto al hablar de la memoria y coherencia textual como función del espacio de la novela.

Los principios de distribución de la información espacial, según puntualiza Zoran, "... pueden interponerse, intercalarse, dominar en grados diversos y conectar unidades de diferentes ámbitos"⁵¹.

b) qué efectos tiene el orden de transmisión de información sobre la imagen espacial y el modo en que se reconstruye⁵².

El sistema de la lengua también tiene que elegir un determinado orden a la hora de convertir en discurso la constitución de un espacio. Como consecuencia, la presentación de ese espacio se verá afectada por esa concreta progresión en la linealidad del texto. Por ejemplo, producirá diferentes efectos un espacio según se presente de dentro afuera que de fuera adentro. Nosotros opinamos que dichos efectos, en definitiva, los establece el receptor mediante la interpretación (a veces como resultado cultural) de lo que el texto ofrece de una manera neutra. Así, el efecto causado por un determinado orden puede ser muy variado como, entre muchos otros, de influencia, de causalidad o de jerarquía. El sistema de la lengua ofrece su información de una manera neutra, y es la transformación semántica del enunciado lo que provee el significado completo y coherente sobre el acto de enunciación. Por tanto, mantenemos que el proceso que Zoran limita a la organización del texto constituye sólo el inicio de todo un proceso comunicativo (limitación lícita, pues el autor advierte de la necesidad de marcar unos límites en su artículo). Precisamente,

⁵¹ G. Zoran: *Op. cit.*, p. 321: "... may intermingle, overlap, dominate in various degrees, and connect units of different scopes"

⁵² *Ib.*, p. 321: "what effects does the order of transmission of information have on the image of space and the way it is reconstructed"

la relación entre texto y significado sirve de base a Y. Lotman para desarrollar el epígrafe “El problema del espacio artístico”⁵³:

“Una consecuencia de las ideas acerca de la obra de arte como de un espacio en cierto modo delimitado que reproduce en su finitud un objeto infinito –el mundo exterior respecto a la obra- es la atención que se presta al problema del espacio artístico (...) La estructura del espacio del texto se convierte en modelo de la estructura del espacio del universo, y la sintagmática de los elementos en el interior del texto, en el lenguaje de modelización espacial”⁵⁴.

Zoran parece remitirnos a Lotman cuando mantiene que el orden de aparición del espacio en el discurso puede seguir una secuencia determinada; el texto puede progresar

“... de los objetos altos a los bajos, la dimensión vertical es enfatizada más que sus otras dimensiones (...) Debe tenerse en cuenta los diferentes efectos sobre la imagen espacial cuando el texto elige un movimiento del interior al exterior o viceversa, de lo alto a lo bajo o viceversa”⁵⁵.

Esta aseveración coincide con Lotman y sus dicotomías espaciales a partir del eje fundamental *alto-bajo* que abarca un amplio repertorio semántico y, en cierto modo, cronotópico. Incluye, entre otras, las oposiciones ‘lejos-cerca’, cuya significación prioritaria es espacial; ‘libertad-esclavitud’ que remite, en primer lugar, a un

⁵³ Y. Lotman: *Op. cit.*, pp. 270-282

⁵⁴ *Ib.*, pp. 270-271

⁵⁵ G. Zoran: *Op. cit.*, p. 321: “... from high objects to low ones, the vertical dimension of space is stressed more than its other dimensions (...) One should also take note of the different effects or the spatial image if the text chooses to move from internal to the external or vice versa, from the high to the low or vice versa”

aspecto social; 'movimiento-quietud' que apunta hacia un aspecto actancial; 'naturaleza-cultura' que señala una oposición temática.

3) La estructura perspectivista viene determinada textualmente por el punto de vista. La gran ventaja de las artes visuales (pintura, cine, escultura) reside en ofrecer sus espacios organizados a partir de una línea de fuga o del emplazamiento del espectador. Para conseguir ese efecto perspectivista, el texto sólo puede acudir a los recursos del sistema de la lengua, de menor rendimiento informativo que los correspondientes a las otras artes citadas. Por otro lado, el repertorio de dichos recursos lingüísticos resulta ciertamente limitado. Zoran señala que los términos de que dispone el texto son *aquí-allí* (que en castellano se enriquecen con el deíctico de distancia media *ahí*) que operan siempre en oposición. Zoran no desarrolla este apartado por la necesidad de acudir a la semiótica, disciplina que queda fuera de su marco metodológico.

2.2 El foco de atención espacial

Chatman⁵⁶ inicia su exposición sobre este concepto en el punto que Zoran termina la suya. Chatman señala que el espacio de la novela se convierte en categoría abstracta (en contra de lo que sucede en el cine), desde el momento que su configuración se lleva a cabo como representación mental. El espacio narrativo se manifiesta únicamente a través del enunciado correspondiente que, como ya

⁵⁶ S. Chatman: *Historia y discurso (la estructura narrativa en la novela y en el cine)*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 103-110

hemos indicado, se configura con toda una serie de restricciones que le impone el sistema de la lengua. Sin embargo, la limitación de la cadena verbal tiene una aliada en la expansión interpretativa (como veremos más adelante, al hablar de configuración implícita del espacio) que trata de construir un espacio más completo hasta convertirlo en espacio de la historia:

“... el espacio del discurso como propiedad general puede definirse como *foco de atención espacial*. Es la zona enmarcada hacia la que el discurso dirige la atención del público implícito, esa porción del espacio total de la historia que se “comenta” o en la que nos centramos...”⁵⁷

Chatman indica algunos procedimientos de la presentación del espacio que orientan al receptor hacia la ampliación constitutiva del espacio, como la adjetivación (por ejemplo, “enorme”), determinados referentes (“rascacielos”), comparaciones, inferencias.

El autor también llama la atención sobre cómo el discurso a veces construye los espacios con una técnica similar a la del cine, ya que crea el efecto de panorámica cinematográfica en la que, claro está, se produce movimiento. Es cierto que la comparación entre los procedimientos narrativos entre cine y novela resulta muy común hoy en día e incluso la crítica se ocupa, a menudo, de la deuda de algunas novelas que, según los críticos, evidencian la utilización del lenguaje cinematográfico, con mayor o menor fortuna o intención. Sin embargo, la sensación de movimiento en las narraciones verbales, orales o escritas, pertenece a la tradición y siempre ha tenido su mejor herramienta en el propio sistema de la lengua. Chatman ilustra

⁵⁷ *Ib.*, p. 109-110

el efecto de panorámica con un fragmento de *El señor de las moscas* de W. Golding en el que nosotros vemos su dinamismo a partir del propio sistema lingüístico que recurre a preposiciones de término espacial (*desde, hacia*), locativos (*aquí, abajo*), verbos de movimiento (*se alejó*) y en el uso de los tiempos verbales, con especial mención del pretérito perfecto simple. En este mismo caso se encuentra el siguiente fragmento de *El club Dumas*:

“... sin decir palabra, desanduvo el camino hasta Varo Borja. Al llegar ante él extrajo el cheque que asomaba entre las páginas de *Las Nueve Puertas*, y tras doblarlo cuidadosamente se lo metió en el bolsillo. Después cogió el dossier y el libro” (pág. 53).

Analogías con la técnica narrativa del cine aparte, debemos tener en cuenta que ese procedimiento pertenece, en primer lugar, a la tradición literaria, abundando en obras como *Lazarillo de Tormes* o *Don Quijote de la Mancha*.

2.3 Los sentidos y la presentación del espacio

La presentación de un espacio habitualmente está a cargo de un agente que es o ha sido espectador de lo que relata o depositario de testimonio ajeno (relato de segundo nivel). Pero el espacio también puede percibirse mediante el oído, el olfato y el tacto, que precisamente se vuelven imprescindibles cuando el sentido de la vista se encuentra disminuido o neutralizado.

Cada sentido tiene, sin duda, áreas de la realidad asociadas por imperativos de la naturaleza, pero también pueden compartir e incluso

complementar su percepción para conseguir una descripción o narración más exacta del objeto o la acción de que se ocupan.

M. Bal⁵⁸ mantiene que a partir del protagonismo de los sentidos pueden averiguarse dos tipos de relación entre espacio y personaje, a saber, la posición que ocupa el perceptor en relación al *marco* y la actitud del personaje respecto del espacio.

La presentación del espacio a través de los sentidos obedece al elevado grado de codificación en el que se encuentran, dependiendo de la cultura y la moda literaria e incluso puede darse una insistencia particular en un autor determinado:

“... determinados autores dan mayor importancia a algunas sensaciones, por ejemplo, Valle Inclán se recrea en las acústicas mediante la musicalidad de su prosa, Gabriel Miró se detiene en las visuales con descripciones de colores y luz. *Clarín* utiliza con preferencia la mirada de sus personajes para dar testimonio continuo de su presencia y de su actitud observadora: miran y son mirados”⁵⁹.

La asociación del léxico específico resulta crucial a la hora de considerar la participación de los sentidos en la presentación de un espacio. Sustantivos y adjetivos (verbos de percepción, aparte) como los componentes de las familias léxicas de *voz, chirriar, estruendo, aroma, rugoso, luminoso*, son marcas textuales que apunta hacia el protagonismo de los sentidos en la constitución del espacio de la novela.

⁵⁸ M. Bal: *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 102

⁵⁹ M. C. Bobes: *Teoría general de la novela*, Madrid, Gredos, 1985, p. 197

Dado que el sentido habitual es la vista, cuando ésta ve reducida su capacidad, los demás sentidos (incluido el gusto) demuestran su verdadera potencialidad en la presentación del espacio, y con especial énfasis si se trata, como suele ser común, de una situación amenazadora para el personaje.

Éste es el caso que encontramos en *Beltenebros*, cuando Darman, su protagonista, recorre el pasadizo secreto que conecta la *boîte* Tabú con el Universal Cinema, que son los espacios del antagonista, Beltenebros. Precisamente el club, el cine y el pasadizo se caracterizan por su falta de luz, por conformar un submundo en profunda penumbra, un espacio privilegiado para su poblador, Beltenebros, que padece una aguda ftofobia. Este personaje necesita vivir en esa especie de guarida para protegerse de la luz, por lo que se convierte en señor de las tinieblas en un espacio diseñado por él de acuerdo a sus necesidades. El desenlace de la novela comienza cuando el protagonista, Darman, comienza a dominar ese espacio de la oscuridad, empresa que le resulta de especial dificultad por su falta de adecuación. La oscuridad agudiza los demás sentidos al mismo tiempo que anula el sentido de la orientación:

“No había ni un resquicio de claridad en la sofocante tiniebla (...) y al cabo de unos minutos ya no supe cuánto tiempo llevaba extraviado en el túnel ni si subía o bajaba. Pisé algo blando, oí un chillido y un cuerpo suave y veloz se deslizó entre mis pies (...) Ahora olía a alcantarilla y el suelo rezumaba agua (...) y para no caerme me arrodillé y avancé apoyándome en las manos (...) y cuando al fin pude tocar algo, el plomo helado y viscoso de una tubería (...) Oía muy cercana un gota de

agua tan obsesiva como un reloj en el insomnio” (págs. 210-211).

La deuda cultural a la que aludíamos más arriba se manifiesta en *Beltenebros* asociando la oscuridad con la muerte, y los lugares sin luz con subterráneos, tumbas y guaridas de animales:

“Había bajado [a buscar a Teresa] a aquel lugar que parecía el reino de los muertos, el oscuro subsuelo donde alentaba la infamia (...) y allí no me servían ni mi inteligencia ni mis ojos, sólo el instinto de reptar y moverme adhiriéndome a la superficie negra de los muros, la tenacidad de seguir avanzando como si horudara la tierra y de prevenir el peligro en el olor al aire y en los ruidos cercanos, igual que un topo o que uno de esos animales que cazan de noche” (pág. 212).

Estas situaciones donde los sentidos permanecen exasperados por falta de la vista van siempre asociadas a una amenaza instintiva, grave, aun cuando pudiera resultar infundada. La restauración del equilibrio pasa necesariamente por la vuelta a la luz:

“... me quedé tendido y quieto unos instantes para recobrar el aliento y al abrir los ojos, aunque no me había dado cuenta de que los tenía cerrados, vi al fondo una tenue raya de luz horizontal. Pensé que era mentira, apreté los párpados...” (pág. 212)

2.4 Espacio y focalización

En términos generales, es el narrador quien se responsabiliza del discurso para la presentación del espacio, para lo que adopta un punto

de vista⁶⁰ desde el que comunicar lo que percibe desde la posición en que se encuentra. Con mayor o menor grado de objetividad, presenta la constitución del espacio eligiendo los atributos que considere necesarios para que el espacio cumpla su función dentro de la historia.

Sin embargo, por diversas razones (narrativas, testimoniales, desconocimiento, suspense) el narrador puede prescindir de su competencia y ceder la palabra a otro personaje que, en este caso, toma la competencia narrativa y ocasionalmente se convierte en narrador. Así pues, el narrador o el personaje a cargo del discurso cumplen la *función de control* señalada por G. Genette⁶¹ (a partir de R. Barthes y G. Blin) ya que participan en la organización interna del discurso. Para ello, el agente que capta un espacio usa su competencia presentadora desde ángulos y actitudes muy diferentes. Puede expresar sus sentimientos o su disposición hacia el espacio al que accede, así como nombrar un espacio sin más, impidiendo que éste quede calificado:

“... un narrador puede delimitar el espacio de la historia bien en descripción directa, u oblicuamente, *en passant*, El narrador puede hacer observaciones si cree que la gente o los lugares necesitan ser representados e identificados”⁶².

El narrador que asume la presentación del espacio adopta una determinada perspectiva desde la que accede al lugar que pretende “mostrar”. Dicha perspectiva la denominamos *focalización espacial*⁶³ y se define como el ángulo en el que se sitúa el agente que presenta un

⁶⁰ Para una revisión exhaustiva sobre el punto de vista o focalización, véase A. Garrido: *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993, pp. 121-155

⁶¹ G. Genette: *Figuras III*, Barcelona, Lumen, (1972) 1989, p. 309

⁶² S. Chatman: *Op. cit.*, p. 111

⁶³ “focalización espacial” para no confundirla con la instancia narrativa de focalización, punto de vista o modo de la narración en referencia a las clasificaciones de Jean Pouillon y Gerard Genette.

espacio para dar cuenta de este último. Dicha competencia puede llevarla a cabo mediante la rememoración o la experiencia directa.

La focalización espacial tiene la posibilidad de adoptar diferentes procedimientos para presentar los espacios. El presentador puede ser más o menos explícito o decidir cierto grado de objetividad; cuando tiene limitaciones se verá obligado a hacer una presentación espacial deficiente, y a veces se vea obligado a hacer varias presentaciones por exigencia del propio discurso narrativo.

Con un narrador omnisciente u omnipresente, la narración tendrá, en todo momento, un observador privilegiado, con una capacidad prácticamente ilimitada para analizar, e incluso valorar, tanto los diferentes espacios como los demás elementos narrativos:

“El narrador tradicional –uso este término a pesar de su radical imprecisión conceptual y temporal- dirige a sus personajes como un creador (...) Tiene conocimiento prácticamente total en el espacio y en el tiempo, y tiene acceso al interior de los personajes, porque son criaturas suyas. Juzga y comenta para el amable o discreto lector, o para alguno de los personajes del texto, las acciones, las conductas y las relaciones de los personajes, y además dispone de un sistema moral que impone a sus personajes y que comparte –y esto le consta- con el lector”⁶⁴.

En la narrativa actual resulta muy común el narrador en primera persona que, como señala C. Bobes, genera un discurso autobiográfico fictivo. En este tipo de relato, con frecuencia, el narrador no tiene acceso a los lugares en que otros personajes llevan a cabo sus

⁶⁴ M. C. Bobes : *Op. cit.*, p. 233

acciones, por lo que tiene que confiar en la palabra de terceros interlocutores. Puede ocurrir que esos personajes hayan vivido esos espacios y se lo refieran directamente; pero también el narrador puede tener acceso a otros medios indirectos de información, referencias de tercer nivel aportadas por conversaciones ajenas o los medios de comunicación:

“Aun en el caso de que el narrador se identifique con un personaje por medio de los índices personales de primera persona (relato autobiográfico falso), su visión es más amplia que la de ningún personaje, ya que además de vivir la acción (como personaje), puede comentarla al contarla (como narrador)”⁶⁵.

Así pues, ya sea por estrategia, por necesidad o por desconocimiento, el narrador a veces tiene que ceder la presentación de un espacio a uno o varios personajes. Esto posibilita una variedad de puntos de vista que enriquece el relato a través de la creación de isotopías, necesarias para la ampliación y la progresión significativa de un espacio particular dentro del espacio total, como sistema, de la novela.

En *Letra muerta* el narrador, lego de una orden religiosa, desconoce el motivo de la rotura del generador que abastece de luz al monasterio, pero tiene que colaborar en su reparación. Como no entiende de generadores, tiene que ceder la palabra a otro personaje, el guardés Seisdedos, que tiene mayor conocimiento y que le

⁶⁵ *Ib.*, p. 233

informará no sólo del funcionamiento de la máquina sino del peculiar motivo de la avería, información que servirá posteriormente para el desarrollo de la trama y que en el momento de producirse el espacio pone en relación a la máquina con los personajes y sus intereses:

“-¿Qué pasa con el generador? –pregunté (...)

-Lo de siempre en esta época –dijo-. Como se trata de un río de poco caudal, al construirse el generador el ingeniero mandó hacer un conducto en forma de embudo debajo del agua para dirigir un fuerte chorro a las palas. No pensó, y si lo pensó no lo dijo, que las orillas del río tienen demasiados chopos y álamos que, al soltar la hoja, acaban obstruyendo la tubería esa, o la que sea” (págs. 28-29).

En *Cuerpos sucesivos*, el narrador omnipresente hace uso de su estatuto para narrar escenas simultáneas (pág. 25) o desarrollar una teoría particular sobre la identificación entre el aroma de una casa y el alma de su habitante (pág. 77). Pero, a pesar de su omnipresencia, en ocasiones, y por diferentes motivos, decide ceder la presentación del espacio a sus personajes. En estos casos, como señala Chatman, “un personaje sólo puede percibir lo que está en el mundo de la historia a través de un predicado narrativo perceptivo”⁶⁶.

En el ejemplo que sigue a continuación, ese predicado lo constituye el verbo “vio” de la segunda línea. La función de esa delegación es proporcionar al discurso con un mayor rendimiento narrativo; al mismo tiempo que el narrador testimonia su renuncia a la

⁶⁶ S. Chatman: *Op. cit.*, p. 110

omnisciencia, con la cesión de la palabra consigue que el receptor conozca directamente del personaje sus pensamientos y sentimientos:

“Mientras Ana preparaba una copa, David hizo la primera exploración de la sala y en seguida vio la foto de gran tamaño que presidía una de las paredes. En ella un joven de espaldas con una gabardina deteriorada caminaba por una avenida desierta. No se le veía siquiera el perfil del rostro (...) Había en ella una energía más allá de la estética. Era la imagen de un ser misterioso que estaba allí para exigir su parte” (págs. 77-78).

Evidentemente, como el narrador sabe quién es el personaje de la fotografía, podría haberlo declarado sin más. Sin embargo, necesita mostrar que el personaje, David, siente una atracción suficiente hacia ese motivo como para iniciar una conversación acerca del fotografiado. Dicha conversación constituirá, para David, una especie de presentación formal *in absentia* con el otro amante de Ana. De ese modo, la fotografía se convierte en detonador para que la actitud de David se oriente hacia la conquista de un espacio, la casa de Ana, que él necesita dominar.

2.5 El espacio como sistema

Uno de los principios que pueden incluirse en la definición de espacio lo supone su configuración como sistema de lugares cuyas unidades o elementos se rigen por un conjunto de relaciones específicas.

Zoran establece la constitución del sistema espacial de la novela a partir de tres esferas conceptuales, a saber, las *unidades espaciales*,

el *complejo espacial* y el *espacio total*. Estas tres esferas consideran el espacio desde dos vertientes complementarias: el espacio como unidad narrativa dentro de ese gran complejo narrativo llamado novela, y como complejo particular que contiene y combina sus propios elementos:

-El *espacio total*, que engloba el mundo del texto.

-El *complejo espacial*, aquello que el texto presenta.

-Las *unidades espaciales*, aquello que compone el complejo espacial⁶⁷.

En esta propuesta de Zoran por primera vez vemos una vaga referencia al proceso semiótico, ya que la breve descripción del concepto de 'espacio total' apunta hacia un concepto más amplio que el nivel topográfico visto anteriormente, además de facilitar la relación funcional entre las tres esferas.

Las *unidades espaciales* básicas que presenta Zoran son, la primera la constituyen los *lugares*, no por obvia menos necesaria de recordar, y la segunda es un atractivo concepto, *zona de acción*, del que quizá podría interpretarse una utilidad funcional que Zoran evita, como ya sabemos.

Los *lugares* son localizaciones exactas, bidimensionales o tridimensionales como casas, ciudades, selvas, países: "... continuos espacialmente y con fronteras nítidas o rodeados de otro modo por una delimitación que los separa de otras unidades espaciales"⁶⁸.

⁶⁷ G. Zoran: *Op. cit.*, p. 322: "... the *total space* which encompasses the world of the text; the *spatial complex* which the text actually presents; and the *spatial units* which compose this complex"

⁶⁸ *Ib.*, p. 323: "... spatially continuous and with fairly distinct boundaries, or else surrounded by a spatial partition separating it from other spatial units"

La *zona de acción* es una realidad abstracta referida al espacio o espacios que se asocian particularmente a uno o varios acontecimientos: "... no se define mediante la continuidad espacial ni una frontera topográfica clara, sino por las proporciones del acontecimiento que tiene lugar en ella"⁶⁹.

Zoran ejemplifica la *zona de acción* brevemente con dos posibilidades. La primera va referida a acontecimientos que suceden en un lugar común como, por ejemplo, los diferentes encuentros que el narrador de *Soldados de Salamina* tiene en el Bar Bistrot. La segunda posibilidad nos origina alguna duda, ya que incluye "... un único acontecimiento que tiene lugar en un espacio discontinuo. Una conversación telefónica, por ejemplo"⁷⁰.

Quizá porque Zoran no se extiende mucho más con la 'zona de acción', podría discutirse la discontinuidad de los dos diferentes espacios de una conversación telefónica habitual. Nosotros preferimos considerar, en este caso, dos zonas de acción diferentes, es decir, dos espacios diferenciados, con sus propias características, antes que espacios discontinuos.

A nosotros nos gustaría aplicar la *zona de acción* como un espacio que aglutina un número indeterminado de acontecimientos que mantienen una relación entre sí y respecto de otra unidad sintáctica del relato.

Con ello aplicamos la primera posibilidad de Zoran a la que agregamos una aplicación funcional, aprovechando que habla de

⁶⁹ *Ib.*, p. 323: "... is not defined by spatial continuity or a clear topographical border, but rather by the proportions of the event taking place within it"

⁷⁰ *Ib.*, p. 323: "... a single event may take place in a discontinuous space. A telephone conversation, for example"

acontecimientos. Si entendemos que acontecimiento es un cambio en el estado y que forma parte de la acción, creemos lícito extender la definición de Zoran a las otras unidades sintácticas que faltan y , en especial, a la del personaje (su asociación con el tiempo ya se estudia en el *cronotopo*).

La siguiente esfera espacial que considera Zoran es el *espacio total*, que comprende la dimensión espacial del mundo representado en la novela. Es el resultado de una operación que comienza en el *complejo espacial* o, lo que es lo mismo, en la información exacta, aunque incompleta semióticamente, que el discurso provee. El paso que lleva del complejo espacial al espacio total lo supone la transformación semántica de la información textual a través de inferencias, isotopías, entre otros procedimientos para establecer la relación entre las unidades espaciales y su significado en el mundo representado:

“... el *espacio total*, la información espacial que existe más allá de los límites del espacio realmente presentado. El concepto de espacio total en un texto es necesario porque supone el modo en que generalmente pensamos sobre el espacio. Resulta imposible imaginar el espacio de otro modo que no sea total. Por supuesto, podemos considerar secciones limitadas de espacio, pero al mismo tiempo las consideramos como partes de un espacio más grande que las comprende”⁷¹.

⁷¹ *Ib.*, p. 329: ...*total space* –that spatial information which exists beyond the boundaries of the actually presented space. The concept of total space in a text is necessary because of the way we generally think about space. It is impossible to imagine space as anything other than total. Of course, we do consider limited sections of space, but at the same time we regard them as parts of a larger space encompassing them”

El planteamiento de M. C. Bobes supone el paso siguiente a la teoría de la *zona de acción* de Zoran, ya que el estudio de la profesora española se encuadra en el método semiológico. Bobes parte de que el sistema espacial de una novela, como elemento estructural de la sintaxis narrativa, establece relaciones con los otros componentes sintácticos, personajes, acciones y tiempo.

Para establecer esas relaciones debe considerarse

“... la delimitación de los espacios en unidades con significado [que] da lugar a un código espacial, paralelo al código actancial que interpreta a los personajes por sus funciones de Sujeto, Objeto, Ayudante, etc., y en relación al código funcional que, a su vez, reconoce funciones cardinales en la estructuración de una novela: Adulterio, Seducción, Venganza y funciones de catálisis, reuniones, paseos, conversaciones...”⁷²

Partiendo de este principio general, Bobes propone establecer una relación entre las unidades de espacio y los personajes mediante el significado que aquél tiene para estos. Este método de aplicación semántica coincide con el hecho de que el espacio narrativo se configura a partir de dos aspectos complementarios: *objetivo*, como producto de la dimensión y naturaleza de los componentes u objetos espaciales; y *subjetivo*, como vinculación al sujeto que lo habita.

Por otro lado, Zoran se limita a la expresión verbal, a la información textual que nombra el espacio, por lo que éste permanece aislado de las demás unidades sintácticas. Bobes no sólo los pone en relación sino que destaca la importancia de las ‘unidades espaciales con significado’ que forman un código espacial.

⁷² M. C. Bobes: *Op. cit.*, p. 202

En *Mimoun*, novela de una inadaptación al medio, su historia se compone a partir del significado del espacio para sus personajes y, estructuralmente, por la relación que las diferentes unidades espaciales mantiene con las demás unidades sintácticas, y por su integración en un sistema espacial cerrado.

El título mismo de la novela pone de relieve la importancia de ese espacio cerrado. Se trata de una pequeña aldea de Marruecos, donde el protagonista, Manuel, llega con la intención de asentarse, esperando encontrar una vida más pura, más honesta que la que proporcionan las grandes ciudades.

Sin embargo, *Mimoun* desde el principio se muestra como un espacio que rechaza al recién llegado y, en general, al extraño. Manuel, sintiendo que su vida corre allí peligro, tiene que abandonar *Mimoun*. La novela relata pues, la historia de un fracaso, de una frustración en la búsqueda de un lugar donde vivir:

“El personaje cuenta en primera persona sus experiencias y, sobre todo, el intento de adaptación al medio en que vive (...); el relato adquiere su más profunda dimensión [en] el enfrentamiento dialéctico con el medio (...) El enfrentamiento es tan violento que en su desenlace sólo resta la huida”⁷³.

Aglutinando el concepto de *zona de acción*, de Zoran y el de *unidades espaciales con significado* de Bobes, puede ilustrarse en qué términos se establece la presentación de los espacios destacados en

⁷³ S. Alonso: Reseña de *Mimoun* en *Diario 16*, 3/12/88, recogida en D. Villanueva y otros: *Los nuevos nombres: 1975-1990*, en F. Rico: *Historia y crítica de la literatura española*, tomo IX, Barcelona, Crítica, 1992, p. 413

Mimoun y cómo se establece su relación con los personajes (particularmente el narrador y protagonista) y con el sistema espacial de la novela.

Los espacios que elegimos para ejemplificar son dos de los espacios secundarios de *Mimoun*, la ciudad de Fez y Madrid.

Ambas son las ciudades de arranque y cierre de la historia de *Mimoun* y como unidades espaciales mantienen, por separado, un significado global, unitario y estable.

Fez representa para el narrador un prototipo de gran ciudad marroquí sucia y caótica que le ofrece la primera desilusión, ya que llegó a Marruecos con la esperanza de encontrar un mundo más primitivo y genuino, tal como puede inferirse de la siguiente analepsis:

“Sentía una mezcla de fascinación y asco por el olor a orín, excrementos y especias de la decrepita medina, que todavía se me presentaba como un santuario maravilloso, aunque cerrado para los forasteros. Vagabundeaba por sus calles tortuosas como si, a fuerza de andar, fuera a conseguir hacerme con las claves que me abriesen aquel mundo que imaginaba mágico” (pág. 9-10).

El trabajo como profesor no le exige mucho tiempo, por lo que puede trasladarse a otro lugar que contenga la pureza que falta a Fez, espacio que se vuelve literalmente irrespirable, por lo que se acrecienta la duda de:

“... querer vivir en aquella ciudad polvorienta. El perfume del estiércol anulaba el de las especias y había empezado a asfixiarme en las terrazas del bulevar” (pág. 11).

Como zona de acción, Fez aglutina, en lo que respecta a Manuel, el contacto con una ciudad exótica, la vida profesional, la relación con otros españoles. Estos acontecimientos tienen como función principal la presentación del motivo del asentamiento en una ciudad nueva. Como unidad espacial con significado tiene relación con las funciones de 'hallazgo' y 'desencanto'. Dentro del sistema espacial total se conforma como lugar de partida y de llegada del periplo marroquí de Manuel. Para el protagonista supone el punto inicial del que sale impelido hacia Mimoun, pero también el punto de salvación cuando abandona Mimoun.

Madrid es la ciudad de origen de Manuel, el lugar donde ha crecido, y del que ha huido en busca de 'Utopía'. Durante su estancia en Marruecos se refiere a Madrid sin apego pero sin rencor porque supone, simplemente, una experiencia agotada. Realmente no parece cumplirse la idea de C. Fuentes:

"No hay deseo inocente, no hay descubrimiento inmaculado; no hay viajero que, secretamente, no se arrepienta de dejar su tierra y tema no regresar nunca a su hogar"⁷⁴.

Para Manuel, Madrid se configura como el cronotopo idílico desaparecido y su marcha a Marruecos se debe precisamente a la búsqueda que lleva Manuel de su nuevo cronotopo. Pero aunque él haya renunciado a su lugar de origen, otros personajes de la novela parecen estar de acuerdo con el criterio de C. Fuentes, como ocurre con el policía de Mimoun, Driss, una de las amenazas más peligrosas y decisivas que recibe Manuel:

⁷⁴ C. Fuentes; *Tiempos y espacios*, Madrid, FCE, 1998, p. 71

“-C’est difficile d’habiter entre nous sans famille. Quand il se sent seul, trop seul, loin de son pays, l’homme devient dangereux⁷⁵.

(...)

Y me di cuenta de que me estaba amenazando” (pág. 118)

Y el mismo parecer que el policía Driss tiene también el único amigo de Manuel en Mimoun, el padre de su amante Hassan, que le aconseja que retorne. Hombre mayor, no entiende cómo alguien puede desvincularse del cronotopo idílico (el lugar donde, como mantiene Bajtin, se juntan la cuna y la tumba):

“-Retournez en Espagne, monsieur Manuel. C’est votre pays. Vous allez me manquer beaucoup, mais allez-y ” (pág. 129)⁷⁶

Es precisamente esta conversación la que hace decidirse a Manuel que, aun cuando no quiere volver a Madrid, no ve otra salida. De esa manera aún los dos consejos tan contrarios en la expresión pero coincidentes en el significado:

“De regreso a mi casa, ya había tomado la decisión. Con el sueldo del siguiente mes, compraría el pasaje de vuelta y liquidaría las deudas contraídas. Volvería a Madrid. Los amigos me ayudarían hasta que encontrase algún trabajo” (pág. 129)

El caso particular de Madrid lo constituye su presentación *in absentia* y su carácter abstracto, ya que es un espacio del que Manuel aporta muy poca información. Como zona de acción aglutina el lugar

⁷⁵ En francés en el original: “Resulta difícil vivir entre nosotros sin familia. Cuando se siente solo, muy solo, lejos de su país, el hombre se vuelve peligroso”

⁷⁶ En francés en el original: “Regrese a España, señor Manuel. Es su país. Yo le echaré mucho de menos, pero márchese”

de origen y de destino de Manuel. Como unidad espacial con significado se asocia con las funciones de 'huida', 'regreso' y 'refugio', respecto del protagonista. También tiene el significado de patria, pues cuando Driss o el padre de Hassan aconsejan a Manuel la vuelta a su "país", Manuel se representa la imagen de Madrid. Para otros personajes, esta ciudad se configura con distintos valores o atributos: la expulsión del policía Driss obedece a un instinto primario que equipara al ser humano a los animales mediante la necesidad primaria del ser humano de permanecer en su madriguera. En el padre de Hassan tiene el significado del cronotopo idílico donde el personaje puede vivir en paz y con seguridad.

2.6 Modos de presentación del espacio

En relación al aspecto en que puede aparecer el espacio en la novela destacaremos los siguientes:

Presentación *explícita* o *implícita*, atendiendo al nivel del discurso.

Presentación *subjetiva* u *objetiva*, de acuerdo a la vinculación del focalizador al espacio.

Presentación *deficiente*, por la falta o parquedad de información espacial.

Los modos de presentación del espacio tienen relación directa con otros elementos y funciones del relato. Por ejemplo, la presentación explícita, mediante la nominación de los componentes del espacio "contribuye a potenciar la ilusión realista"; la presentación subjetiva puede convertir al espacio "en símbolo de la visión del

mundo del sujeto de la enunciación”⁷⁷. Los modos de presentación también pueden combinarse entre sí, de manera que una presentación podría resultar, al mismo tiempo, explícita, objetiva y deficiente.

2.6.1 Presentaciones explícita e implícita

M. Bal⁷⁸ señala brevemente que en función de la información que el texto provee, la presentación del espacio puede ser explícita o implícita.

Presentación explícita: cuando los objetos y realidades que forman un espacio determinado aparecen nombradas en el texto, junto a una mayor o menor cantidad de información sobre sus atributos y características. Evidentemente, la cantidad de información está en relación directa con la exactitud y con el grado de referencialidad del sistema espacial de la novela.

La determinación (a veces exactitud) con que la presentación explícita trata el espacio, procura a éste una caracterización incontestable, permanente. Su cambio de signo necesitaría una fuerte motivación. En la siguiente presentación de la ciudad marroquí de Fez, la explicitud se reviste de elementos negativos de acuerdo a la percepción del narrador. Mediante ella corresponsabiliza a la propia naturaleza de la negatividad del espacio. De ese modo, el narrador quiere dejar una imagen universal de Fez, como si siempre esos fueran sus atributos constantes y para cualquier persona que se relacione con ella:

⁷⁷ A. Garrido: “Sobre el relato interrumpido”, *Revista de Literatura*, vol. 100, 1988, p. 377

⁷⁸ M. Bal: *Op. cit.*, pp. 105-107

“Fez, en aquella primera semana de septiembre, se hundía, sucia, en un paisaje de matorrales resecos. Durante el día la ciudad parecía arder en una pesada calima gris y, por las noches, la luna, sobre el perfil de las colinas sembradas de tumbas y olivos, era de fuego” (pág. 9)

Fez se define, así, por la ausencia de fertilidad, por la esterilidad que produce una tierra esquilhada y mortecina; como un espacio, en suma, del que resulta previsible el deseo de huida.

Presentación implícita: supone una extensión informativa que no aparece en el texto, por lo que debe inferirse a partir de él.

La presentación implícita no necesariamente implica la absoluta falta de referencia al espacio, su procedimiento no depende tanto de la información que se constata, sino de la que se calla. Por tanto, el receptor es quien, en definitiva, tiene la competencia sobre la capacidad de inferencia de una presentación espacial implícita. A partir de la información que el texto le ofrece y de la que se omite, debe construir un sistema de isotopías para obtener el mayor rendimiento posible en el proceso de recepción. De la carga semántica inferida dependerá la constitución del ‘espacio total’ de la novela, es decir, de la dimensión espacial del mundo representado.

En el ejemplo que vamos a ver de *La vida en las ventanas* no hay ninguna explicitud sobre el espacio, aunque éste resulta necesario para comprender el acontecimiento que tiene lugar en él. El receptor debe captarlo o comprenderlo implícitamente:

“Ayer resucité. No estuvo mal. No hay grandes cosas que hacer, los domingos. Mi madre acaba de llegar y ni siquiera me ha mirado” (pág. 11)

El acercamiento de la madre parece apuntar hacia un espacio habitual y, muy probablemente, común, en el que ambos actantes tienen contacto asiduo. La falta de atención de la madre hacia el narrador, con la forma en que éste declara el hecho, parece llevar implícito que se trata de un espacio hostil. Un espacio presentado de esta manera se ve necesitado de posteriores presentaciones para conseguir una significación coherente dentro de la historia. Más adelante, el narrador está comunicándose (el medio todavía no ha sido revelado) con otro personaje llamado Marina y, entre otra información, aquel vuelve a referirse al momento actual, el preciso instante en que escribe:

“Mi madre parece menos sonámbula que de costumbre y pronto estará lista la cena. Detesto las comidas con mi madre. De vez en cuando vuelve en sí y me pregunta cómo estoy, qué hago, con quién voy, esa clase de amabilidades que terminan en por qué no te buscas un trabajo de una vez, ya que no vas a tomarte en serio los estudios” (pág. 12)

Finalmente averiguamos que el narrador está escribiendo un correo electrónico a su amiga Marina. Con toda esa información, el espacio va tomando forma: puede inferirse que se trata de una vivienda familiar que, además, se caracteriza como espacio de desencuentro, de enfrentamiento, de diferencias generacionales, un espacio cerrado donde la acción parece no tener posibilidad de

variación hasta que sus ocupantes cambien la relación existente entre ellos, hecho que también conllevaría el cambio de signo del espacio.

S. Chatman⁷⁹ destaca que la limitación que caracteriza a todo discurso exige una selección determinada respecto de todos los acontecimientos que podrían incluirse en la historia. Cuando se produce la llegada a un espacio, dicho acceso presupone una evolución espacial, ya que existen implícitamente un lugar previo y otro posterior previsible. Pero, en definitiva, la responsabilidad expositiva del espacio depende de él, que elige la cantidad y calidad de la información que provee, incluso cuando no sea vital para la comprensión de la historia.

En *Nubosidad variable*, Sofía, una de las dos narradoras de la novela, se ve en la necesidad de huir de su casa después de haber oído involuntariamente una conversación telefónica entre su marido y la amante de él. La escapada del hogar, al que la infidelidad convierte en espacio amenazante, es narrada mediante una enumeración de acciones y lugares: "Abandoné la cocina, enfilé el pasillo y me largué a la calle" (pág. 307).

El receptor que necesite realizar una *lectura profunda*⁸⁰, para superar la superficialidad del enunciado, podría actualizar los habitáculos como la cocina o el pasillo con datos que ya conoce. Pero también puede realizar inferencias sobre los espacios que pertenecen a la historia pero que no aparecen en el discurso; por ejemplo, los

⁷⁹ S. Chatman: *Op. cit.*, pp. 29-30.

⁸⁰ *Ib.*, pp. 42-43

espacios que recorre Sofía entre el final del pasillo y el primer paso que da en la calle (escaleras, rellanos, recibidor del portal).

A veces, el salto entre un espacio y otro no presenta continuidad, por lo que el discurso invita a realizar mayores inferencias por parte del receptor que apele a una lectura profunda, si pretende completar el paréntesis entre dos situaciones.

Los espacios implícitos de una narración pueden pertenecer a un paréntesis en la historia, creado por el cambio brusco de espacios. Se trataría de un caso extremo del espacio implícito por su elisión. El procedimiento aprovecha determinadas marcas discursivas formales, como el cambio de párrafo, el de capítulo o, inclusive, el de una parte a otra de la estructura externa de la novela. Aunque los espacios elididos pueden ser recuperados mediante el recurso de la analepsis, muy frecuentemente no se manifiestan textualmente.

La sacerdotisa Gran Hermana, en *Temblor*, rescata a la sacerdotisa Agua Fría después de haber sido capturada por un cazador de recompensas. Sucede al final de la "Parte II" de la novela, que se cierra con una prometedora propuesta de la primera: "-(...) Nos vamos a casa. Ahí, frente a un buen tazón de caldo caliente, hablaremos de todo lo que quieras" (pág. 158)

La "Parte III" comienza en la casa de la gran sacerdotisa, sin necesidad de haber explicado el recorrido para llegar hasta ella: "Lo más asombroso era la luz. En la casa de la Gran Hermana nunca se hacía de noche" (pág. 161)

La falta de información sobre el recorrido que han debido cubrir incluye una serie de espacios (así como de acciones, tiempo y, muy posiblemente, otros personajes) que no son necesarios para la

comprensión cabal de la historia. Según S. Chatman, lo que él denomina *la propiedad lógica de las narraciones*⁸¹ incluye una ingente cantidad de datos potenciales, no narrados, que ofrece ilimitadas posibilidades de recreación por parte del receptor:

“El autor selecciona aquellos sucesos que él piensa que bastan para dar la idea de sucesión necesaria. Normalmente, el público se contenta con aceptar la línea argumental general y rellenar los intersticios con el conocimiento que ha adquirido en su vida cotidiana y en su experiencia del arte”⁸².

2.6.2 Presentaciones objetiva y subjetiva

Según el grado de implicación que el focalizador demuestre con su propio discurso espacial puede generar una presentación objetiva o subjetiva. Hay que señalar que no se trata de dos términos excluyentes respecto del sujeto que se ocupa de la presentación, ya que éste puede pasar de una actitud subjetiva a otra objetiva o viceversa, dependiendo de la vinculación que tenga con el espacio:

“El espacio literario se configura (...) como una condición de la dimensión de los objetos, en su aspecto objetivo, y como un conjunto de sensaciones situadas, en su aspecto subjetivo”⁸³.

La *presentación espacial objetiva* se despliega con la intención de que los espacios se muestren a sí mismos, tal como objetivamente son. Con tal procedimiento, el relato se reviste de un grado mayor de

⁸¹ *Ib.*, p. 30.

⁸² *Ib.*, p. 31

⁸³ M. C. Bobes: *Op. cit.*, p. 203

verosimilitud, al evitar toda interpretación (y, por tanto, mediación) psicologista y rechazar el análisis subjetivo, parcial, de la realidad que circunda a los personajes de una novela. Por tanto, el punto de vista objetivista propone un espacio que se presente a sí mismo, que tenga una existencia objetiva, al margen de todo signo valorativo:

“La presentación escénica [u objetiva] es frecuente en la novela moderna, porque se considera –quizá tópicamente– que la forma más adecuada para transmitir una historia es mostrarla, no narrarla; de este modo la novela dará la impresión de que se presenta sola, espontáneamente, sin intermediarios que mistifiquen el mensaje”⁸⁴.

Como consecuencia, el presentador del espacio se erige en juez imparcial mediante la adopción de un punto de vista aséptico, neutral. Para la obtención de máxima objetividad un espacio requiere que su calificación se conforme mediante atributos neutros, que el sustantivo se acompañe de complementos carentes de ideología, con la menor cantidad posible de características que apunten hacia una intervención o interpretación por parte del narrador, tal como ocurre en la presentación siguiente, especie de acta notarial o informe topográfico, perteneciente a *Luna de lobos*:

“La casa de Gildo es la última de Candamo. Se alza sobre los tejados de las demás, ya en la falda del monte, al borde del camino del cementerio. La casa de Gildo es la única de Candamo desde la cual puede verse, en la lejanía, los tejados y las luces de La Llavana” (pág. 75)

⁸⁴ *Ib.*, p. 297

La novela policíaca es el género más asociado a la corriente conductista, a pesar de que las novelas policíacas españolas de los últimos decenios han adoptado técnicas narrativas más abiertas que las clásicas del género. Resulta realmente difícil encontrar presentaciones en las que no quede manifiesta la intervención del narrador o del personaje focalizador pero, en todo caso, el objetivismo del género atañe más a las motivaciones de los personajes y a sus acciones que al espacio.

En el siguiente fragmento de *Las apariencias engañan* el espacio aparece como soporte de la acción, por lo que se cita sin detalle, sin atributos. Las referencias al espacio y sus objetos sólo constan mediante un nombre o un adverbio (*mostrador, taburetes, al otro lado del local*) como único requerimiento para procurar mayor grado de coherencia al acontecimiento:

“El encargado metió la mano bajo el mostrador y sacó un cuchillo largo y afilado como un estilete. Aprisioné su muñeca y se la retorcí con fuerza. Soltó el cuchillo con un gemido.

Lo tomé del cuello de la camisa y del hombro y lo saqué por encima del mostrador. Aterrizó sobre los taburetes dando gritos. Recogí el cuchillo y lo lancé al otro lado del local” (pág. 157).

La *presentación espacial subjetiva* se lleva a cabo mediante una actitud de implicación personal por parte del agente que adopta la focalización espacial. Resulta habitual que dicho focalizador despliegue determinadas sensaciones valorativas que provocan una vinculación entre el espacio y los personajes que los pueblan. A. Garrido señala la

frecuencia y la implicación de la presentación subjetiva en la narrativa de las últimas décadas:

“El hecho de que con mucha frecuencia –sobre todo, en la narrativa moderna- el espacio se presente a través de los ojos (la perspectiva) del personaje no es nada banal al respecto, puesto que convierte automáticamente la visión en un signo del propio observador”⁸⁵.

M. C. Bobes indica la necesaria implicación psicológica de la presentación subjetiva⁸⁶, hecho que nos permite relacionar este modo de presentación espacial con la caracterización de los personajes y la función del espacio sobre ellos como ocurre, por ejemplo, con el establecimiento del espacio-refugio.

Aunque la presentación subjetiva (como la objetiva) no establece límites en cuanto al género, es de notar que abunda más en la novela lírica y autobiográfica. Aunque A. Garrido se refiere a la novela lírica, su apreciación sirve para el género de la novela en general cuando señala la importancia del espacio presentado subjetivamente en relación a la trama, y su vinculación al aspecto temático de la novela:

“El (...) espacio experimenta una notabilísima modificación semántica cuando se analiza desde el punto de vista del discurso lírico; se trata aquí de un espacio sentido, fuente y soporte de las vivencias del narrador. Ahora bien, el espacio admite todavía otra consideración importante: la que proviene de su vinculación

⁸⁵ A. Garrido: *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 217

⁸⁶ M. C. Bobes: *Op. cit.*, p. 204

al punto de vista. Es en este último plano donde el espacio adquiere toda su significación y se convierte en símbolo, en mito⁸⁷.

La subjetividad varía en función de las valoraciones que el focalizador espacial introduzca. Esas valoraciones pueden ser de muy diversos tipos como, por ejemplo, estéticas, sociológicas, profesionales. Como consecuencia, el espacio se recubre de una carga semántica adicional que no tenía en sí mismo. En la siguiente presentación espacial incluida en *Gálvez en Euskadi*, el narrador imprime su huella con algunas notas de lirismo, procuradas por descripciones metafóricas y adjetivos ideológicos (“idílico”, “extraños” y “usurpadores”):

“La carretera hacia Bilbao es un rosario de curvas que transcurren por un paisaje idílico. La lluvia empapaba todo y daba unos reflejos extraños en el atardecer que ya se anunciaba. La carretera era un cristal pulido bordeado por el verde de los eucaliptus usurpadores de los robles y las hayas autóctonos. Y el camino se adornaba constantemente por la aparición de algún caserío de sólida estructura, aislado habitante de algún prado” (pág. 89).

La novela policíaca a menudo contiene una determinada crítica social. En el ejemplo siguiente de *Las apariencias no engañan*, a través de la descripción y los atributos del espacio el narrador se

⁸⁷ A. Garrido: “Sobre el relato interrumpido”, en *Revista de Literatura*, vol. 100, p. 373

implica en la denuncia del abandono urbanístico y social de los barrios periféricos de una gran ciudad, en este caso Madrid:

“La carretera se cortaba de pronto como si se hubiesen cansado de hacerla. A ambos lados surgían, sin orden ni concierto, bloques baratos y parejos de viviendas que parecían enormes cajas de zapatos. Más adelante, diez o doce casuchas se desperdigaban en una explanada terrosa y polvorienta que descendía hasta el Paseo de Extremadura” (pág. 112)

El narrador omnisciente disfruta de un estatus privilegiado para transformar en subjetivo cualquier aspecto de la historia que cuenta, tal como ocurre en el siguiente ejemplo de *Romanticismo*, donde el narrador sigue a uno de sus personajes por un barrio determinado de Madrid, poniendo al descubierto tanto los sentimientos como la ideología del personaje mientras recorre el espacio:

“...atajó por Castelló y Jorge Juan hasta la vaguada de Alcalá en la confluencia con la calle que él seguía llamando del General Mola por si las moscas, y con el sombrero hasta las cejas se atrevió a cruzar Narváez como si ese fragmento urbano le resultara indiferente, con tal impremeditación que no se lo llevó por delante un automóvil de verdadero milagro” (pág. 572)

2.6.3 Presentación deficiente

La *presentación deficiente* aparece cuando el focalizador espacial adopta una actitud de desvinculación con el espacio que presenta. La presentación deficiente puede tener diversas causas.

Puede deberse a la ignorancia del focalizador, por lo que necesitará delegar en un personaje que provea la información que le falta, si es necesaria para la constitución del sistema espacial de la novela. Se trata de un procedimiento imprescindible porque preserva la coherencia del texto cuando la aparición de un espacio no transitado por el narrador se hace necesaria para el desenvolvimiento de la historia o, menos frecuente, como soporte de la acción.

El narrador también puede reservar su información sobre el espacio para destacar su importancia cuando por fin aparece, tal como ocurre en *El último verano*. Gloria, la madre de Amanda se suicida arrojando su coche por un acantilado. Después de nombrarse varias veces, muy escuetamente, el acantilado es presentado como espacio propio cuando Amanda va allí buscando un efecto catalizador que le libere del peso de la desaparición de su madre ya que, como niña que es, Amanda todavía no tiene asimilada la idea de la muerte

La deficiencia en la presentación del espacio también puede aparecer por la incapacidad del focalizador de abordar el espacio en el que se encuentra la acción, lo que suele traducirse en un aumento del suspense. En este caso el focalizador suele ser el narrador y su restricción en la apreciación del espacio suele tener como causa la disminución o desaparición del sentido de la vista, tal como veíamos más arriba acerca de *Beltenebros*.

Pero aparece más sistemáticamente en ciertos tipos de discurso narrativo como, por ejemplo, la novela intelectual. Aquí resulta habitual que el espacio se limite a un simple nombre, con lo que se convierte en espacio universal, sin características distintivas respecto de otros espacios con el mismo referente lingüístico. Una consecuencia

es que su representación no viene avalada por una identificación unívoca con un lugar.

Con la presentación deficiente, la toponimia produce escaso rendimiento semántico, dado que se ve reducida a una representación tan esquemática, tan estilizada, que resulta aplicable a una ilimitada cantidad de mundos posibles. Una estilización de este tipo sitúa al sistema espacial entre las representaciones horizontal y vertical del espacio. Si la representación vertical, como sabemos, pertenece a la representación simbólica del mundo, podemos considerar la presentación deficiente a que nos referimos como un acercamiento o tendencia hacia ella y, por tanto, como un desacatamiento a la constitución analógica del mundo.

Cuando el narrador de *Historia de un idiota contada por él mismo* informa de su ida "... hacia San Clemente, campamento situado en la parte de Gerona" (pág. 65) muestra su desinterés en proveer al relato de una referencia espacial. El receptor, para que su grado de información sea efectivo, tiene que esperar unas líneas para poder contrastar ese dato con este otro: "... recibí la mili con auténtico alborozo" (pág. 65)

Así pues, el receptor necesita una competencia cultural suficiente para poder relacionar 'campamento' con el adjetivo elidido 'militar'. En caso contrario, esta falta de calificación produciría una adherencia en la recepción del discurso que, a su vez, provocaría un vacío informativo y, por tanto, un vacío semántico, al poder aplicar a 'campamento' una calificación *zero* o una calificación errónea como, por ejemplo, 'de verano'. La exigua dotación de atributos a 'San Clemente' no ofrece más que una identificación topográfica

indeterminada, a pesar incluso de la indicación 'en la parte de Gerona' ya que ésta ve reducido su significado mediante la suma de vaguedad y desinterés localizador. De este modo, el narrador da la impresión de relacionar San Clemente con Gerona por un motivo del azar.

A este respecto, la deficiencia en la presentación de los espacios hace coincidir a ciertas novelas actuales con otras formas antiguas. Así, Bajtin, en su estudio sobre la novela griega, analiza la influencia de la abstracción espacial con los acontecimientos, que "tienen un carácter transferible: lo que sucede en Babilonia podría suceder en Egipto o en Bizancio y viceversa"⁸⁸.

Los cuatro capítulos siguientes de *Historia de un idiota contada por él mismo* transcurren en dicho campamento y abarcan un tiempo de tres meses de la historia. Sin embargo, en ningún momento queda singularizado ese espacio, hasta el punto de convertirse en marco implícito para las pocas acciones que realiza el narrador. Las mínimas referencias espaciales en la presentación del campamento de San Clemente no resultan suficientes para evitar que su significado se convierta en universal, equivalente, por tanto, a 'cualquier campamento militar en cualquier región del mundo novelado'. Con ello, la localización de Gerona pierde toda relevancia topográfica por falta de revestimiento espacial que le provea entidad, con lo que se convierte en término intercambiable por cualquier otro de un campo semántico afín, como podría ser el de 'provincia española'. Como señalábamos anteriormente, en un caso así, sólo el bagaje cultural del receptor puede suplir la parquedad del narrador en la presentación de sus espacios.

⁸⁸ M. Bajtin: *Op. cit.*, p. 253

La presentación deficiente del espacio tiene su principal rendimiento narrativo en la novela de tipo intelectual. Evitando la concreción espacial, el narrador se libera de la necesidad de imbricar su discurso con los sucesos cotidianos y su orden práctico, lógico causal. Al mismo tiempo, en la medida que el espacio tiende a cero, el narrador puede prescindir de crear vínculos entre los personajes y el universo que habitan, con lo que su pertenencia a un mundo compartido se minimiza⁸⁹.

⁸⁹ *Ib.*, p. 253

Capítulo 3

Espacio y personaje

3.1 Vinculación de espacio y personaje

En el flujo semántico de la novela, el personaje es el catalizador de todas las demás categorías narrativas del texto. En él confluyen y a través de él se filtran tiempo, espacio y funciones para proveer un contenido semántico unitario a la trama. Como señala A. Garrido⁹⁰, en el proceso de semiotización de la novela, los rasgos de identidad y de comportamiento de los personajes no se limitan a enriquecer su caracterización y funcionalidad narrativa; también justifican y soportan la entidad de los demás elementos sintácticos del relato que con ellos se relacionan.

Referido a la vinculación específica entre los dos elementos narrativos que nos ocupan, S. Chatman⁹¹ enfatiza su carácter inevitable, pues sólo a través del personaje puede el espacio manifestar su naturaleza, cobrar significado. El espacio resulta imprescindible para la constitución de una narración, por lo que incluso en el nivel profundo ya se presupone la existencia de un espacio informe, abstracto; pero no en solitario, pues implica un fondo que sirve de contraste, de realce, a una figura, la del personaje. El escenario puede dotarse, a través del discurso, de objetos y otros complementos (lluvia, montañas, multitudes humanas), pero sólo toma significado cuando lo transitan los personajes. Así, cuando una narración introduce una ciudad simplemente con su nombre (Barcelona, por ejemplo) el receptor tiene la capacidad de revestirla de complementos constantes, aun cuando no aparezcan en el relato (coches, tiendas, etc.), con independencia de que la conozca o no

⁹⁰ A. Garrido: *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 87

⁹¹ S. Chatman: *Historia y discurso (La estructura narrativa en la novela y en el cine)*, Madrid, Taurus, 1990, p. 148-155

personalmente. Sin embargo, no puede integrar un personaje en ese espacio, pues su puesta en escena sólo puede ser asumida por el narrador.

Como medio donde los personajes se desenvuelven, el espacio alberga sus acciones al mismo tiempo que se ve influido por las inclinaciones individuales de aquellos. Es más, como tal medio, el espacio es moldeado por sus habitantes, con lo que cumple toda una gama de funciones, desde la función determinada para la que ha sido creado (la casa como nido, por ejemplo) a una función polivalente (los lugares públicos o no habitados, entre otros) o, incluso, una función metonímica. En cualquier caso, el personaje, habitando los espacios, los dota de vida, de carácter, por lo que dichos espacios actuarán, en respuesta, sobre el personaje:

“El espacio literario (...) es un lugar donde se vive y donde el personaje queda integrado o rechazado”⁹².

“...el espacio es sobre todo un signo del personaje y, en cuanto tal, cumple un cometido excepcional en su caracterización...”⁹³

La vinculación entre espacio y personaje realza la trascendencia narratológica de ambos por la mutua prolongación significativa que implican. Adentrarse en los espacios supone comprobar qué personalidad poseen los actantes, cuáles son sus motivos para las acciones que llevan a cabo, cuáles sus reacciones, cuál su voluntad, su disposición o su capacidad:

“La interiorización espacial (...), tan potenciada y tan fructífera en un entorno urbano [aunque, por supuesto, no

⁹² M. C. Bobes: *Teoría general de la novela*, Madrid, Gredos, 1985, p. 203

⁹³ A. Garrido, *Op. cit.* p. 216

limitada a él], es requisito fundamental para la interiorización espiritual o estudio de la psique de los personajes”⁹⁴.

Cuando un personaje focalizador se sitúa en un espacio, lo hace, en sentido estricto, en el espacio de la historia⁹⁵. Dado que éste viene dado por el plano del contenido, su gran amplitud de alcance tiene que reducirse para pasar al plano de la expresión, para convertirse en discurso. Para ello, el personaje necesita situarse en un punto determinado y desde ese ángulo percibir unos objetos o unas realidades precisas. Por esta razón, de los tres puntos de vista que asocia S. Chatman a la narración, a saber, perceptivo, conceptual y de interés⁹⁶, sólo el perceptivo es aplicable a las situaciones espaciales.

3.2 El personaje y sus espacios propios

En un principio, el personaje se mueve con seguridad en los lugares que domina, en los que ha desarrollado parte de su vida y donde, por tanto, se siente parte integrante de un sistema que le pertenece:

“Cada personaje participa de la acción por medio de su propio espacio y de relaciones con los otros: salen de su círculo para establecer relaciones, realizar acciones, y vuelven a él cuando termina su participación”⁹⁷.

La relación entre personaje y espacio posee un grado de vinculación que la convierte en un factor imprescindible del proceso semiótico, ya que orienta al receptor hacia una determinada

⁹⁴ M. T. Zubiaurre: *El paisaje en la novela realista (Paisajes, miniaturas, perspectivas)*, México, D.F., FCE, 2000, p. 308

⁹⁵ S. Chatman: *Op. cit.*, p. 110

⁹⁶ *Ib*, p. 163. El autor señala, cuando habla de los *puntos de vista*, que el conceptual y el de interés se refieren a la posición intelectual del personaje (pueden darse mezclados).

⁹⁷ M. C. Bobes: *Op. cit.*, p. 210

concepción del carácter y las motivaciones de ese personaje concreto para llevar a cabo sus acciones:

“... ciertos personajes obtienen su *tema* personal de la consonancia en que se encuentra con un paisaje central (...); recíprocamente, el elemento estético predominante en un personaje puede suscitar (...) la imagen de un paraje determinado”⁹⁸

Este principio resulta fácil de ejemplificar en la obra de Manuel Vicent, pues una de sus características viene marcada por el papel primordial del espacio que, trascendiendo la simple habitabilidad o la mera funcionalidad narrativa, se convierte en un espacio-madre, generador de los personajes que lo transitan. La concepción espacial del mundo que algunos de esos seres mantienen, refleja su relación tanto con los lugares como con otros personajes. En *Cuerpos sucesivos* este procedimiento se establece desde las primeras páginas. David, su protagonista, a menudo interpreta sus experiencias en relación al espacio. La desazón que le produce la música de Schubert la vence acudiendo a la rememoración:

“... pero como en otras ocasiones trató de refugiarse en alguna sensación placentera de su juventud y (...) convocó la imagen de las higueras y granados que crecían en las grietas más altas de la ruinas. Las había visto en los sillares de Éfeso, de Pérgamo, de Epidauro, en las murallas medievales de Rodas, en otros derruidos baluartes” (pág. 12)

Por otra parte, su primera declaración de amor también se expresa en su totalidad con motivos espaciales que, lejos de formar

⁹⁸ G. Genette: *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, p. 55

una enumeración, implican cierto movimiento, como destaca la penúltima frase:

“-Sin conocerte te he soñado en el fondo de todos los valles, te he vislumbrado en la oscuridad de todos los aljibes, te he esperado en todos los atrios y por fin te veo llegar desnuda hasta mí. Necesito verte –le dijo David” (pág. 29)

Su interpretación espacial del mundo le lleva a idealizar frecuentemente su percepción, ya sea de realidades abstractas, ya de experiencias puntuales. De ese modo puede transformar su visión del cuerpo de una prostituta en algo positivo, que se aparta del tabú adquirido en su infancia, el que le enseñaron en el colegio religioso:

“Él sólo tenía ante sus ojos un conjunto de colinas blancas y valles rosados muy parecido a aquel paisaje de su niñez donde también había un bosquecillo que escondía su gruta original...” (pág. 58)

Los personajes, trasuntos humanos, se sienten más seguros habitando los lugares que les son propios, esos espacios que ellos mismos han contribuido a crear y definir. Por un lado, determinan la constitución espacial atendiendo a sus necesidades, decorándolos y complementándolos con objetos. Por otro lado, establecen la funcionalidad de dichos espacios para optimizar su utilización y para orientar la relación con los demás personajes que los transitan:

“Toda identidad nace básicamente preadaptada a un “ambiente promedio expectable” (Hartman) lo que tiene connotaciones sociales y culturales de importancia: es el “milieu” sutil y complejo de cada yo lo que permite al hombre

desenvolverse en un contorno y organizar los elementos del espacio en función de su actividad y expectativas⁹⁹.

En *El desorden de tu nombre*, los espacios básicos de Julio Orgaz, su protagonista, conforman un sistema compacto y uniforme, donde las variaciones de habitabilidad son repelidas antes que adoptadas o asimiladas. Julio es un hombre metódico en la organización de su vida, por lo que la historia de la novela se desarrolla en un cronotopo muy estable: casa, oficina y consulta del psicoanalista acogen la parte de invariabilidad en la existencia de Julio.

Su casa es el refugio donde desarrolla su *alter ego* de escritor, donde se recupera cuando enferma (capítulo 2) y donde vive su primer encuentro amoroso con Laura (capítulo 11). Es el espacio sagrado donde Julio se erige como oficiante único, y donde cualquier intruso se verá rechazado, incluso su madre cuando le quiere ayudar a recuperarse de una pasajera enfermedad (capítulo 4).

La interacción entre Julio, como actante, y su espacio laboral también tiene un signo positivo. El éxito del protagonista sobre el medio se refleja en la consecución de un ascenso a director adjunto (capítulo 16).

Otro espacio fundamental en la vida del protagonista, la consulta del psicoanalista, tiene la función, entre otras, de catalizar las diferentes personalidades de Julio. Allí tiene la oportunidad de explicarse, en voz alta, sus propios argumentos, como en un juego de espejos entre la realidad y la ficción, entre su vida y la novela que está escribiendo. En esas sesiones de psicoanálisis puede ensamblar

⁹⁹ F. Aínsa: “La demarcación del espacio en la ficción novelesca”, en S. Sanz Villanueva y Carlos J. Barbachano, *Teoría de la novela*, Madrid, SGEL, 1976, p. 334

sus actos cotidianos con la visión delirada que domina su existencia (capítulo 13).

3.3 Espacios como refugio y como rechazo para el personaje

La constitución de un espacio como refugio o como rechazo para el personaje no depende de sus características físicas o de su localización geográfica, ni tampoco está en función de la percepción del personaje pues, de hecho, dicha percepción podría resultar una falsa apreciación por parte del propio personaje. También puede ocurrir que éste termine siendo consciente de la naturaleza de un espacio determinado cuando la relación entre ambos se ha agotado, pero en ocasiones no lo asimila.

Emilio, en *El guitarrista*, vive una variación de la historia del "curioso impertinente". La casa de Adriana, esposa del jefe de Emilio, don Osorio, se convierte en el espacio del amor para el protagonista, mediante la relación adúltera con Adriana. Ese signo positivo del espacio se torna en negativo al final de la novela, se convierte en espacio enemigo para Emilio. Habiendo albergado el amor ilícito entre Adriana y Emilio, la casa se configura finalmente como lugar canónico, sagrado, matrimonial y, por tanto, como espacio que exige la expulsión de Emilio, en una especie de castigo por haberlo violado (págs. 317-318).

La cualidad acogedora o agresiva de un lugar se decide *a posteriori*, como resultado de su influencia en las acciones que los personajes desarrollan en él. Es el receptor quien concreta, con la intermediación del imaginario cultural, el significado los espacios, aunque puede limitar el alcance de ese carácter convencional

mediante sus propias expectativas e interpretación. Con este criterio coincide R. Prada:

“Respecto al dominio de los diferentes discursos simbólicos, preferimos hablar de *espacios semióticos* que de funciones para hacer resaltar [...que los discursos] no dependen de la actitud intencional-psíquica [es decir, del autor] sino de factores convencionales que actúan (...) gracias a los vectores autor-implícito y lector implícito...”¹⁰⁰

Es claro que los espacios propios de un personaje, como el hogar, tienden a caracterizarse por su capacidad de proveer un refugio, un remanso para vidas ajetreadas, un descanso a agotadores esfuerzos. A estas propiedades podemos añadir la apreciación de G. Durand, que opina que la constitución física de la casa tiene una importancia secundaria ante el dominante carácter de la casa como habitación, como espacio habitado:

“La casa es siempre la imagen de la intimidad descansada (...) La disposición misma de las habitaciones del piso o de la choza: rincón donde se duerme, pieza donde se prepara la comida, comedor, cuarto de dormir (...) todos estos elementos orgánicos recuerdan equivalentes anatómicos más que ensoñaciones arquitectónicas. La casa entera es, más que un “vivero”, un ser vivo”¹⁰¹

Sin embargo, también existe la posibilidad de que el hogar cambie de signo y se vuelva contra su ocupante, normalmente sin la voluntad de éste, pero a veces por su propia iniciativa, tal como muestra G. Durand en el paso del régimen diurno del imaginario al

¹⁰⁰ R. Prada: *Literatura y sociedad*, México, D. F.; F. C. E., 1999, p. 534

¹⁰¹ G. Durand: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, (1979) 1982, p. 232

régimen nocturno, por una necesidad de cambio en la existencia del personaje como, por ejemplo, de la rutina al reto¹⁰².

Para actuar como refugio o rechazo en relación al personaje, el espacio no tiene restricciones para constituirse. Para percibir como refugio, por ejemplo, una habitación matrimonial, una guarida de delincuentes, una oficina, un parque o una prisión sólo se requiere que su usuario tenga un dominio sobre las acciones que puedan desarrollarse en dicho espacio, y que éste tenga un significado positivo y estable para el personaje que lo habita.

La historia de *Luna de lobos*, debido a su tema, necesita dotar a la mayoría de sus espacios de una inversión semántica a los conceptos del espacio como refugio y como rechazo de los personajes. Sus protagonistas, proscritos republicanos que sobrevivieron a la Guerra Civil, tienen que vivir como maquis en su comarca de origen. Todos los espacios positivos de antes de la contienda (el hogar, el bar, la era) se convierten en prohibidos para unos personajes que serían ajusticiados si los transitaran. La preservación del peligro sólo puede encontrarse en lugares como las chozas de los pastores, las cuevas naturales o una mina abandonada, lugares que, objetivamente, serían considerados como espacios de rechazo.

A los espacios habitados sólo pueden acceder mediante la fuerza (si se trata de espacios enemigos) o la clandestinidad más absoluta (si son espacios familiares o neutros). Así, se sienten obligados a pedir comida y cobijo en casa de unos labradores a punta de pistola (págs. 15-17). Las incursiones a sus propios hogares sólo pueden realizarlas bajo la protección de la oscuridad de la noche. Ángel, el narrador, se

¹⁰² *Ib.*, p. 183; A. García Berrio: *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 405

procura como escondite una especie de tumba para las pocas visitas que puede hacer a su casa:

“... cierro por dentro el postigo con la tranca. Luego, busco una horca y hago un hoyo profundo en el centro del pajar. Me tumbo en el fondo, bajo el capote, y con la misma horca atraigo un inmenso alud de hierba sobre mí. La oscuridad, aquí, es ya completamente irrespirable. Pero ni aunque cosieran el pajar de extremo a extremo con palos y guadañas podrían encontrarme” (pág. 24).

Si tenemos en cuenta el grado de inversión de los espacios de *Luna de lobos* señalado anteriormente, podemos interpretar que en realidad ese refugio corresponde al imaginario de la “concha” que señala G. Bachelard, símbolo donde se mezcla la seguridad con el letargo (que en cierto sentido se asocia a la muerte):

“A la concha le corresponde un concepto tan rotundo, tan seguro (...) que lo que sale contradice a lo que queda encerrado (...) El ser que sale de su concha nos sugiere los ensueños del ser mixto. No es sólo el ser “mitad carne y mitad pez”. Es el ser semimuerto y semivivo y, en los grandes excesos, mitad piedra y mitad hombre”¹⁰³.

Así pues, el sistema espacial de la novela se caracteriza por una fuerte polarización e inversión de los lugares que despliega. Los espacios donde los protagonistas encuentran refugio son de signo negativo (por ejemplo, la mina abandonada), mientras que los espacios entrañables, amados, actúan como rechazo al permanecer vetados (sus propias casas). Todos los lugares de *Luna de lobos*, sea cual fuere su signo respecto de los actantes, se caracterizan por su

¹⁰³ G. Bachelard: *La poética del espacio*, México, D. F.; F. C. E., (1957) 1986, pp. 140-144

restricción, una funesta limitación que pone constantemente a prueba a unos personajes que, dada su condición fugitiva, no pueden cuestionarla. Aquí no tiene cabida la existencia de la 'plaza pública', donde el ser humano refrenda su carácter social, con lo que las acciones quedan supeditadas a la atomización o, desde el punto de vista de los personajes, al acorralamiento:

“[Los] espacios limitados, vinculados a un personaje o a una clase, como unidades sémicas, reproducen el sentido de las conductas o de las situaciones de los personajes”¹⁰⁴.

En la novela, algunas veces el simbolismo de los espacio hace resaltar su contenido realista. Tal es el resultado al aplicar el proceso de simbolización al que Durand¹⁰⁵ sometió algunos estudios de Piaget. Los dos caracteres ontológicos del espacio que estableció Piaget nos ayudan a interpretar la acción del espacio en el desarrollo de los personajes de *Luna de lobos*. La mina o la cueva que sirven del refugio al maquis cumplen los criterios de Piaget. Por un lado, se crea un *necesario agrupamiento* de los existentes hasta el punto de que los espacios tienen la ambigüedad de rechazo por su difícil habitabilidad y de refugio por la preservación que procuran. De acuerdo al segundo criterio se crean *relaciones de conjunto* (“relaciones proyectivas elementales” en palabras de Piaget) mediante la inevitable adaptabilidad a un medio que impone a sus habitantes unas extremas condiciones para poder procurarse un mínimo equilibrio existencial. En la novela es precisamente la mina abandonada uno de los lugares que mayor seguridad les procura y que, según se desprende de la cita, cumple los dos principios de Piaget citados por Durand:

¹⁰⁴ M. C. Bobes: *Op. cit.*, p. 208

¹⁰⁵ G. Durand: *Op. cit.*, pp. 389-392

“El haz de la linterna se mezcla con el agua, que fluye, negra y fría, del techo y las paredes, hasta perderse, al fondo, entre un fantasmagórico paisaje de raíles oxidados, de maderas podridas, de bocas indescifrables que se abren interminablemente a izquierda y a derecha de la galería. El calor es húmedo, asfixiante. Fermenta sobre sí mismo como un animal corrompido. Se pudre (...)

-Es como si estuviéramos muertos. Como si, fuera de aquí, no hubiera nada.

(...)

-Te acostumbrarás –me dice-. El hombre se acostumbra a todo.

-Menos a que le entierren vivo” (pág. 27)

Tienen que abandonar la mina al ser descubiertos accidentalmente por un niño. Junto a estos espacios de proyección imaginaria, *Luna de Lobos* a veces produce la sensación de querer alejarnos de la simbología para centrarnos en una interpretación del espacio como *refugio* o *rechazo* en términos más inmediatos, por la necesidad de reflejar ese tinte de determinismo aciago que recorre toda la novela. Los protagonistas no tienen más que una percepción inmediata, ya no sólo del espacio, sino del mundo que les rodea. La relación que se crea entonces de dependencia absoluta, de una interacción extrema y desquiciada donde el pensamiento de J. Ortega y Gasset se cumple literalmente: “Mundo es, pues, lo que hallo frente a mí y en mi derredor (...) En mi vida no interviene sino aquello que en ella se hace presente”¹⁰⁶.

¹⁰⁶ J. Ortega y Gasset: *¿Qué es filosofía?*, Madrid, Revista de Occidente, (1958) 1971, p. 243

Después de la mina, encuentran refugio en una cueva que, aunque les ofrece mejor escondite y mayores posibilidades estratégicas que la mina, no les proporciona mejor cobijo:

“La cueva, pese a la protección de los chapones que trajimos del viejo barracón para cubrir por dentro el techo y las paredes, es húmeda y helada, apta quizá sólo para la supervivencia de alimañas. Pero está oculta de miradas tras la hojarasca espesa de un piornal, colgada como un nido de águilas en las aristas escarpadas de Peña Illarga, y nadie, ni siquiera los más viejos pastores de los pueblos del contorno, podrían recordarla ya. Y, sobre todo, desde la estrecha abertura de su boca, podemos dominar con los prismáticos el valle entero del río Susarón...” (pág. 41).

Sus escasos contactos con los espacios de antaño van agotando sus posibilidades, según tratamos de reflejar con las siguientes breves notas argumentales. Uno de los maquis baja al pueblo a hacer una visita a su madre, pero no regresa. De ese modo, una emboscada convierte lo que por excelencia se considera el espacio-refugio en lugar de muerte. El resto del grupo hace una incursión en casa del molinero para que les ayude a averiguar qué ha pasado con el compañero, pero el molinero les traiciona y caen en una emboscada de la que logran huir (capítulo IV). Como castigo, la hermana del narrador recibe una paliza de las fuerzas del orden. Esta venganza origina, a su vez, la amenaza de los maquis a los poderes fácticos del pueblo. Esta situación y la imposibilidad de huir al extranjero por permanecer las fronteras cerradas, hacen que el espacio en que se mueve el maquis sea cada vez más reducido y peligroso, limitando hasta una situación extrema la disponibilidad de espacios que puedan

constituirse en refugio, con lo que la confrontación entre los antagonistas representa cada vez mayor peligro:

“Los personajes deambulan por espacios que constituyen una proyección de ellos mismos y, en cuanto tales, se contraponen entre sí. Lo habitual es que cada personaje tenga asignada una determinada parcela de ese espacio de modo muy preciso [hecho que da lugar al] respeto de las fronteras de los espacios ajenos (...) o a su transgresión, con las consecuencias que este hecho acarrea”¹⁰⁷.

Después de algunos años en tan precaria situación, en busca de acopios para el invierno, bajan a la cantina del Zurdo, donde Ángel mata, en defensa propia, al secretario del ayuntamiento antes de que éste pueda disparar (pág. 70). Viendo que su lucha por dominar el espacio cada vez resulta más complicada (en realidad ya no queda espacio para ellos) empiezan a plantearse el abandono definitivo. Después de un intento de huir a Francia que termina en fracaso, tienen que volver a recuperar su antiguo espacio seguro, la cueva, cuando ya sólo son dos los maquis supervivientes. Al poco de llegar a la cueva Ángel se queda solo al morir su compañero de gangrena (Capítulo XII). El protagonista a partir de ahora se encuentra con que el espacio ya no significa nada: el poco refugio que le da la cueva no cubre la insoportable soledad del ser humano. La importancia de la cueva como espacio se pierde ante la fuerza opresora de un espacio mayor, la comarca. Un espacio que, a pesar de su extensión parece concentrarse en el elemento que necesita expulsar, el superviviente del maquis. Sin límites en los que moverse, ni físicos ni psíquicos,

¹⁰⁷ A. Garrido: *Op. cit.*, p. 217

Ángel pierde, además, los pocos contactos que mantiene con el mundo real: muere su padre y apresan a su cuñado.

Es el momento en que la trama se precipita hacia el desenlace, cuando el carácter del espacio como rechazo llega a poner la situación vital del personaje al límite. De acuerdo a A. García Berrio, en esta situación llega el momento en que se resuelve la fluctuación entre el imaginario diurno y el nocturno. En aquél, el espacio de la novela ha acogido "el sentimiento eufórico de *expansión* y el polémico del *choque tormentoso*"¹⁰⁸, es decir, el optimista afán de reconquistar un espacio propio, connatural pero usurpado por el enemigo. Una vez que todo está perdido, no queda más opción que reconocer la derrota y buscar la recuperación individual al amparo del imaginario nocturno, de tendencia

"... a la *retracción* y al *centramiento* [para encontrar] la afirmación de un equilibrio que se habrá de resolver en la anulación de toda conciencia espacial extensa"¹⁰⁹.

Como consecuencia, la restricción espacial se concentra en un nombre, un espacio que no tiene, para el protagonista, dimensiones tridimensionales en ese momento porque supone un concepto abstracto pero fundamental: Francia como refugio.

Después de nueve años escondido en el monte, como es habitual en los personajes que agotan todas las posibilidades de permanecer en un espacio, la huida apremia:

"No puedo permanecer eternamente aquí, tumbado como un muerto boca arriba, sin luz, sin esperanza, con la mirada y el corazón siempre prendidos en el vacío. Tengo que huir, romper este cerco angustioso. Tengo que escapar de esta tierra maldita

¹⁰⁸ A. García Berrio: *Op. cit.*, p. 405

¹⁰⁹ *Ib.*, pp. 405-406

y poner kilómetros de silencio y de olvido entre mí y mi recuerdo, entre mí y esta fosa (...) Aquí sólo me queda ya esperar la muerte enterrado vivo” (pág. 151)

Después de hacerse con dinero y documentación falsa, coge el tren hasta la frontera, donde intentará el camino a Francia a través de las montañas.

3.4 Negatividad del espacio

En la novela contemporánea parece predominar el espacio opresor¹¹⁰, constituido en representación de condicionamientos psicológicos como el odio, la rebeldía o la angustia, aunque a veces se le dota de contenido filosófico. La ciudad, espacio opresor por excelencia, se convierte, en numerosas ocasiones, en un laberinto en que los personajes no encuentran su identidad y que fácilmente se convierte, además, en agente de una pérdida esencial para sus habitantes, incluida la dignidad de la vida misma (*El alma del controlador aéreo, Cansados de estar muertos, El invierno en Lisboa*).

La aparición de un espacio hostil contribuye al aumento de la tensión dramática de la trama, ya que empuja al personaje a que adopte una actitud determinante, definitiva, tanto si lo transita para dominarlo como si lo habita por imposición. En todo caso, el personaje tendrá que enfrentarse a ese espacio recurriendo a su capacidad de adaptación, combinando su propia experiencia con la posibilidad de actuación que una situación determinada le permita. Ese pulso dará como resultado el triunfo o la derrota, el rechazo o la acogida posibilitando que el personaje se erija dueño de una nueva situación o se convierta en inadaptado o víctima del medio. Cuando el espacio

¹¹⁰ véase, entre otros, R. Bourneuf y R. Ouellet, *La novela*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 144

supera las cotas de la hostilidad y se convierte en una amenaza para el personaje, éste percibe el espacio como una "conspiración"¹¹¹ contra su persona, y en tal agresión puede resultar no sólo derrotado, sino también aniquilado. También en este caso, el personaje tendrá que acopiar fuerzas para combatir los riesgos y, si resulta victorioso, evitar ser destruido.

En *Cuerpos sucesivos*, durante una salida al campo con Ana, David obtiene el triunfo sobre el espacio en una actualización del héroe caballeresco con el fin salvar a su amada de la amenaza de un espacio hostil, la sierra de Madrid, donde se pierden en medio de una tormenta (págs. 154-157). El caso contrario lo encontramos en *Luna de lobos*, ya que el protagonista decide abdicar una vez que se ve vencido por un espacio enemigo. El personaje, agotado y sin recursos de reconquista, tiene que retroceder, huir porque el enfrentamiento final significaría la muerte. Por tanto, no consigue ahuyentar el maleficio o la amenaza.

El mundo en el que se mueven los personajes posee su propio código de valores, lo que les exige un comportamiento que, de un modo u otro, produce una evolución en su psicología. Como correspondencia, el cambio de carácter que experimenta un personaje conlleva una variación en su percepción del mundo, y este proceso establece asimismo una tercera modificación, esta vez aplicada a la carga semántica de los espacios que transita. Esa especie de interacción resulta habitual cuando entre ambos se establece un acentuado grado de incompatibilidad.

¹¹¹ F. Aínsa: *Op. cit.*, pp. 327-328

En *Cuerpos sucesivos*, cuando David llega por primera vez a casa de su amante, Ana, inmediatamente percibe que se trata de un espacio antagónico que, como tal, tiene la función de provocar al personaje:

“David sintió de forma muy intensa la presencia de un poderoso enemigo agazapada en cada rincón de aquel piso y la huella de su mirada que había posado en cada uno de los enseres; (...) un ser misterioso que estaba allí para exigir su parte (...) David sentía su presencia en toda la casa hasta el punto de imaginar sus gemidos de amor suspendidos aún en el aire” (págs. 77-78).

David reacciona ante esta influencia negativa con la decisión de adoptar una estrategia que neutralice a su oponente y superponer su dominio sobre un espacio en el que Ana albergaba, hasta ese momento, una relación sadomasoquista. Ana le advierte que sólo puede lograrse a través de un fuerte amor, por lo que

“David se prometió conquistar a esa mujer herida por medio de la ternura. Allí donde el otro ponía violencia, él pondría la imaginación; sustituiría la sangre por el licor dulce que más se le pareciera y la única navaja entre los dos serían los labios” (pág. 85)

Sin embargo, en su lucha por cambiar de signo ese espacio enemigo, David fracasa. La casa de Ana se convierte en lugar clave de la historia porque se constituye como el escenario de la batalla entre el amor, representado por David, y la posesión, encarnada por el amante sádico. La fuerza del amante romano prevalece sobre la pusilanimidad de David, con lo que éste va reconociendo la progresión del signo espacial negativo de la casa. En el último intento de David

por acceder a la casa de Ana, ya queda definitivamente caracterizada como espacio del oponente: "Cargado con toda la memoria de sí mismo subió a la guarida del lobo" (pág. 191).

Una casa cuyos efectos negativos los sufre, en primer lugar, su propia dueña, Ana, quien sólo ve como solución la huida (pág. 194). Quiere, además, evitar la entrada de David para preservar su integridad (pág. 191). Cuando éste logra transgredir el espacio que se ha convertido en definitiva prohibición, sufrirá las consecuencias siendo apuñalado por su oponente, Bogdan, el amante rumano de Ana (pág. 200).

En las relaciones negativas entre personajes y espacio se establece un antagonismo que convierte al personaje en desarraigado o descastado, por lo que se ve abocado a una lucha contra su propio medio, del que necesita desligarse. Los motivos pueden ser de muy diversa naturaleza: social, personal, familiar, profesional, histórico. En todo caso, al tratarse de una relación traumática (a veces de origen externo al sujeto que la padece), el personaje puede verse empujado a la marginación, a la emigración o al enfrentamiento con los agentes que han desestabilizado su equilibrio. En cualquiera de estas situaciones de polarización de espacios, los personajes de una novela, al haber perdido la identificación con los espacios propios, tienen que comenzar un nuevo proceso de asentamiento en un nuevo espacio ajeno. Se trata de habitar ese espacio con el fin de regularizar no sólo la pertenencia a un mundo determinado, sino también el dominio sobre el espacio mismo al que, incluso, puede vincularse metonímicamente:

“Habitar es un proceso que compromete la naturaleza de aquel que lo habita, adopta hábitos al mismo tiempo que el espacio se le hace familiar, que se deja domesticar por un lugar que se convierte en una de sus envolturas. Habitar se inscribe en una biografía, una trayectoria singular”¹¹².

Y viceversa, un espacio no puede considerarse habitado tan sólo por el hecho de haber sido ocupado en parte o en la totalidad de su volumen; aún menos por el hecho de transitar por él. Para ser habitado tiene que darse una identificación entre el espacio y su ocupante, una voluntad en el personaje de sentirse parte constitutiva del lugar que ocupa. Como señala J. C. Depaule, el espacio no habitado es un espacio inexistente, vacío, sin nombre, que no puede llamarse ‘cocina’ o ‘teatro’; es, en suma, una imposibilidad¹¹³.

En la narrativa actual resulta muy frecuente la desvinculación del personaje respecto de los espacios que ha ocupado en una etapa de su vida. A veces se lanza a la conquista de nuevos ámbitos, pero también abundan los casos en que su relación con los espacios se caracteriza por una relación distanciadora, restrictiva. Este caso parece tener especial acogida entre los narradores en primera persona.

En *El alma del controlador aéreo*, su narrador y protagonista, Eduardo Alibrandi vive como un ser inadaptado en parte por su falta de vinculación con los espacios. No comprende su Granada natal ni su Málaga de adopción, como tampoco se sintió habitante de la “difunta

¹¹² M. Clavel: “Pour une recherche sur les pratiques des périurbains”, *Communications*, 73, 2002, p. 209 : “Habiter est un processus qui engage le corps de celui qui habite, prend des habitudes, en même temps que l’espace lui devient familier, qu’il se laisse apprivoiser par un lieu qui devient une de ses enveloppes. Habiter s’inscrit dans une biographie, un parcours singuliers”.

¹¹³ J. C. Depaule: “L’impossibilité du vide: fiction littéraire et espaces habités”, *Communications*, 73, 2002, p. 233-242

Manchester” durante el verano que pasó allí (pág. 128). Eduardo padece un desarraigo agudo que sólo puede sosegar cuando, en el aeropuerto, ocupa su lugar de trabajo, la torre de control¹¹⁴, o en habitaciones de hoteles a los que acude siempre que puede “porque las horas en los hoteles parecen más vacías” (pág. 18)

El personaje puede ver condicionada su capacidad de actuación por la influencia directa del tipo de espacio en que se mueve. Si la relación entre ambos es de signo negativo, el espacio suele desplegar manifestaciones culturalmente estables¹¹⁵. Puede tratarse, entre otras, de oscuridad acompañada de ruidos amenazantes, presencia de seres inidentificables (una casa con ocupantes extraños, los murciélagos de una cueva), el meteoro agresivo, como sucede en *Mimoun*:

“...aquel invierno que pasé en Mimoun llovió durante semanas enteras. El viento se ensañaba con las ramas de los árboles, y las ramas de los árboles, al moverse, torturaban mi imaginación. Conseguían, con su triste sonido, trastornar mis sentimientos y arrastrarme a estados de ánimo más propios de un adolescente que del hombre que, ya por entonces, era” (*Mimoun*, pág. 7)

declaración que, hecha al principio de la novela, ofrece información fundamental sobre la personalidad del narrador y apunta hacia determinadas expectativas lectoras: el espacio agrade al personaje, que ve disminuida su entereza, su capacidad de

¹¹⁴ En la novela existe una identificación directa entre la denominación del espacio “torre de control”, su función propia “controlar la vida de los pasajeros” y la carencia fundamental del protagonista, a saber, la del más mínimo control sobre su existencia. Su indolencia se compensa con una escrupulosa, técnica e infalible capacidad de ‘controlar’ la vida de los demás a través del radar del aeropuerto.

¹¹⁵ a menudo convertidas en estereotipos.

sobreponerse (no ya imponerse) al medio. Además, la primera frase es un resumen que insiste en la duración de esa influencia negativa del espacio. El receptor del discurso actualizará esa información cuando el narrador pase a exponer los detalles de su vida en ese cronotopo.

3.5 Dominio sobre los espacios ajenos

Los espacios ajenos se configuran como parcelas que el personaje puede percibir de muy distintas maneras pero que, en todo caso, le obligan a reaccionar para conseguir algún dominio sobre la situación en que dichos espacios desconocidos le sitúan. El personaje accede a ellos para cumplir una función determinada, y de su actuación dependerá la superación de la etapa o la prueba en que ese ámbito se ha convertido.

En *La fuente de la edad*, la peña de amigos que componen la Cofradía, al calor de un espacio familiar, privado y cerrado, la buhardilla¹¹⁶ de los hermanos Orallo, decide su estrategia para ir en busca del manantial de la eterna juventud. Antes de salir de excursión tienen que cumplir tres pruebas que consisten en la conquista de espacios ajenos. Primeramente tienen que visitar el bar Capudre (Capítulo 2: “Nieblas del Capudre”¹¹⁷):

“...el humo del Capudre, una arcana emanación de cenicientos volcanes, contagia la atmósfera externa como un escape de enfermizas volutas, deparadoras de algún riesgo mortal al que sólo sobreviven los contumaces” (pág. 29).

¹¹⁶ “abuhardillado refugio”, lo denomina el narrador (p. 14)

¹¹⁷ Los títulos de los capítulos ilustran la importancia del espacio en la trama de la novela.

Se trata del lugar donde celebra sus tertulias la Peña de los Lisiados, oponente de la Cofradía. A uno de los componentes de aquella, Melendres, tienen que sonsacarle información precisa sobre el origen de unas cartas en que se habla de la existencia de la fuente de la edad, pero que permanecen en poder del antagonista Pacho Robla. Los visitantes tienen que cumplir las exigencias que impone el medio en que se encuentran, es decir, tienen que conquistar el espacio ajeno, si quieren obtener algún resultado positivo, por lo que invitan con generosidad a vino:

“Regresó el vino a las jarras como ese alimento que promueve la fertilidad de la tierra baldía y por un instante todos, menos Benjamín Otero, comprobaron la ansiedad de su larga sed” (pág. 36)

Asimismo, mediante la zalamería, cumplen con el agasajo a los anfitriones, de especial efecto para conseguir el objetivo de su visita:

“-Melendres –dijo Benuza, acentuando el tono halagadores de los pocos que asimiló la urbanidad de los Garrotines.

-Eso, Angelín, viniendo de ti es un cumplido de mucha monta. Vamos, que ni que me tomaras por una zagala en edad de merecer” (pág. 36)

La indagación de los cofrades en el bar Capudre les remite a otro espacio ajeno, la casa del chamarilero Olegario el Lentos (Capítulo 4: “El bosque del Chamaril”) donde, según Melendres, aparecieron unas cartas del presbítero y estudioso local José María Lumajo. Sin embargo, llegan en un momento difícil, el espacio se encuentra en una situación que amenaza con imposibilitar el cometido que los ha llevado hasta allí. El matrimonio formado por Olegario y Toribia está en una tremenda disputa por la infidelidad del marido. Pero la mediación de

los visitantes restablece el equilibrio en la casa, dejando el espacio en unas condiciones propicias para la negociación con un chamarilero agradecido y, por tanto, colaborador:

“-No sé lo que os trae –dijo Olegario encendiendo una lámpara en el chiscón-, pero, como clientes o no, fuisteis bien oportunos. Por aquí había una botella de orujo” (págs. 63-64)

A pesar de sus reticencias, Olegario el Lentes por fin les revela el lugar donde aparecieron las cartas y donde se presupone que habrá más documentos importantes. Se trata de una casa del número 7 de la calle de Pilares (pág. 67), con lo que la Cofradía tiene que preparar una nueva estrategia para conseguir el dominio de un tercer espacio desconocido (Capítulo 5: “La cueva del tesoro”):

“La noche se cierra como un puño en la calle de Pilares, estrecha y abismal en su escueto recorrido (...) Menos de cien pasos en un angosto meandro que la noche sepulta, sin que la luna pueda rozar los cantos deformes del pavimento, las protuberancias de las viejas casas, desparramadas como lóbregas matronas que el tiempo aplastó” (pág. 72)

La finca está deshabitada por lo que, con ayuda de un nuevo aliado, el chamarilero, entran mediante allanamiento. A golpe de ganzúa consiguen el preciado baúl que buscaban. Sin embargo, el espacio se resiste a ser conquistado por los asaltantes, ya que aparecen otros personajes que lo frecuentan para vivir su amor prohibido con parecida clandestinidad, impidiendo la retirada de los cofrades, que quedan como fagocitados por la casa:

“Acrecentaba el silencio la sensación de que todo había sido devorado allí dentro, como si un paso más allá de las fauces del zaguán, la gran fosa del estómago de la bestia fuese el

reducto insoslayable donde cayeran los ilusos expedicionarios” (pág. 93)

Por fin consiguen escapar con su tesoro, aunque con dos heridos leves por disparos de cartuchos de sal. Finalmente, parodiando un ajusticiamiento en la plaza pública, el baúl es forzado en una plazuela, a la luz de la farola, ofreciendo su preciada joya, el *Diario de La Omañona*, escrito en 1928 por don José María Lumajo:

“-*Fons aetatis, fons vitae, fons eternitatis* –leyó [el cofrade don Florín] emocionado, como si pronunciara una letanía” (pág. 110)

Así pues, una vez que han vencido o asimilado los espacios ajenos, los cofrades ya se encuentran en condiciones de iniciar la expedición a la fuente de la edad¹¹⁸.

En su movimiento de un espacio a otro, un personaje (incluido el narrador en primera persona) puede abandonar temporal o definitivamente un lugar. Como consecuencia, dicho espacio queda en suspenso, perdiendo su actualidad o pasando a ser dominio de otro personaje; en todo caso, sufre una transformación. Si el personaje que lo abandonó en un principio vuelve a transitar dicho espacio, deberá adoptar una postura de reconquista, de reconocimiento o de actualización.

En *Beltenebros*, Darman vuelve a una ciudad, Madrid, a realizar un tipo de misión que ya hizo en el pasado, la ejecución de un camarada traidor. Pero las acciones que llevará a cabo no permiten la comparación con las de 20 años atrás, porque el tiempo se ha encargado de transformar las demás coordenadas de su existencia,

¹¹⁸ A partir de este punto, el espacio de la novela tiene mejor aplicación práctica como cronotopo del viaje.

incluida la memoria. Darman ha sufrido una transformación; su carácter ha evolucionado. Madrid también ha variado, hasta el punto de resultarle al protagonista un lugar ajeno. Darman trata de reconquistar la capital, de dominar la geografía y el alma de una ciudad que no guarda una relación fiable con el pasado. En un espacio irreconciliable, el personaje sólo encuentra señas que subrayan las diferencias y las incompatibilidades entre ambos. Como resultado, Darman no podrá llevar a cabo la misión que se le ha encomendado. No puede ejecutar al presunto traidor porque, en una especie de sintonía con el engañoso espacio, se trata de un falso traidor. Darman únicamente logra reconciliarse consigo mismo cuando consigue la actualización del espacio al relacionar la *boîte* Tabú con el Universal Cinema. Esta revelación le ayuda a crear un puente entre el antiguo camarada Valdivia y el actual comisario Ugarte para descubrir que se trata de dos identidades para la misma persona que, además, se esconde bajo el nombre de guerra Beltenebros. El triunfo final de Darman sobre el espacio lo consigue cuando el cine se convierte en aliado para la ejecución del auténtico traidor, Beltenebros, que cae accidentalmente al vacío, del entresuelo al patio de butacas. De este modo, Darman cumple la "verdadera" misión, de espaldas a su organización, corrigiendo el error que sus jefes cometieron al señalarle la víctima equivocada.

Un caso particular de la dislocación entre espacio y personaje se da en la figura del emigrante o, en términos generales, del extranjero. Habitar un espacio en otro país y otra cultura supone un esfuerzo considerable (a veces ímprobo) de adaptación. La integración resulta todavía más complicada ya que el individuo tiene que superponer una

ideología nueva a la que ya poseía. La nueva cultura, y en particular el lenguaje, imponen un replanteamiento idiosincrásico que, generalmente, se convierte en una tarea de difícil consecución. Ese choque de culturas desarrolla dos aspectos que tienen un rendimiento particular en la novela: la relación entre los personajes y la influencia del espacio sobre el personaje que acoge.

Mimoun y *Todas las almas* desarrollan un mismo tema, el profesor español que enseña su idioma en un país extranjero (en Marruecos e Inglaterra, respectivamente). Aunque los sistemas espaciales que desarrollan ambas novelas son completamente diferentes entre sí, coinciden en el contenido semántico final del espacio: los personajes se sienten totalmente extraños e impotentes ante unos lugares que permanecen ajenos y neutros ante el extranjero. En las dos obras abunda la idea de que la integración pasa inevitablemente por el dominio de unos espacios que invariablemente manifiestan un rechazo inicial. La posibilidad de conquista depende tanto de la capacidad de adaptación del individuo como de los recursos que posea, y especialmente de su competencia lingüística. Sin embargo, la dificultad aumenta al enfrentarse a espacios que, imponentes, impenetrables e inmisericordes, sólo permiten que el personaje se relaje cuando los ha abandonado.

“La desterritorialización debe ser entendida como pérdida territorial y como disolución cultural. La separación que se produce entre un individuo o un pueblo y el territorio físico en el que éste vive o en el que aquél está asentado provoca, en el primer caso, rupturas entre el individuo y los demás miembros de la familia, clan, tribu, etcétera, y en ambos la pérdida de valores culturales compartidos. (...) El asentamiento en un

nuevo territorio recibe el nombre de reterritorialización y después del desconcierto inicial puede dar como resultado la adaptación o el rechazo del nuevo medio. Para que se produzca la reterritorialización es necesaria la aceptación de los nuevos valores así como el establecimiento de nuevas relaciones con los ocupantes del lugar de adopción”¹¹⁹

Mimoun, la localidad marroquí donde se instala Manuel representa el espacio que no permite la integración del extranjero. No hay pruebas que superar, no hay condiciones que aceptar; simplemente, no admite en su seno al protagonista, mostrándole continuamente la incompatibilidad de culturas, insistiendo en lo inservibles que resultan, allí, su experiencia y sus deseos. Manuel llega a Mimoun buscando un lugar donde la vida sea más sincera, de mayor contacto con la primigenia sencillez del ser humano.

El primer contacto se establece mediante los sentidos, al margen de cualquier intermediación. Pero este tipo de percepción no requiere un conocimiento íntegro del espacio que se contacta. Manuel pisa por primera vez Mimoun con el doble optimismo del que huye de una ciudad complicada, Fez, y del que necesita un espacio acogedor que le proporcione un mínimo de condiciones de subsistencia:

“Llegué a Mimoun muy entrado el otoño, cuando los días eran más cortos y frescos, habían caído las primeras lluvias y las hojas de los árboles empezaban a tomar maravillosos tonos de oro. Fue un buen comienzo el encuentro con la tierra roja y húmeda, y con el cielo limpio como un esmalte. Me estimulaban el olor de la leña quemada, la pureza del aire y el perfil de los

¹¹⁹ M. J. Giménez Micó: *Eduardo Mendoza y las novelas españolas de la transición*, Madrid, Pliegos, 2000, p. 189

alminares recortándose limpiamente contra el cielo (...) Los primeros días fueron inolvidables” (págs. 17-18)

La felicidad inicial se mantiene justo los días en que los sentidos se mantienen como fuente de información. Pero la hostilidad del espacio hacia el extranjero aparece pronto con las declaraciones de Francisco, el amigo que comparte la casa con Manuel. Francisco evidencia el peligro que corre Manuel, una especie de conciencia que le libraré a éste de terminar del mismo modo:

“Este país te quema (...) La indolencia marroquí (...) [es] un virus del que nadie se libra. Al final te vuelves moro (...) Yo ya soy más moro que español. Allí no tengo nada que hacer. No podría volver a adaptarme. Sé que no puedo volver. He cavado una tumba de la que no me puedo escapar” (pág. 19).

Antes de acabar el otoño, el protagonista ha cambiado radicalmente su percepción de Mimoun. En pocas semanas, el inicial marco exterior que Manuel percibió ha ido mostrando, como a golpe de teleobjetivo, los detalles de su corrompida existencia: sus barrios ajados, su medina convertida en lupanar, y sus gentes identificadas metonímicamente:

“Mimoun era una ciudad muerta (...) esa decrepitud de la ciudad se transmitía a sus habitantes, y los desconchados de los cafés se correspondían misteriosamente con las arrugas de los trajes de los clientes” (pág. 25)

A partir de este momento la situación de Manuel en Mimoun se deteriora, aumentando en función del contacto que mantiene con sus habitantes. Cuanto más intenta la integración, más rechazado y humillado se ve. Ahora se entera de que la casa en donde vive con Francisco está maldita. En su lucha perdida contra el espacio,

frustrado, cada vez frecuenta más los bares, con lo que vuelve a beber como en su etapa anterior, en Madrid:

“Cada día me hacía el propósito de no volver a pisar los bares de Mimoun, donde me rodeaba de gente que no me gustaba y que incluso empezaba a provocarme un sentimiento que se parecía mucho al miedo. Sin embargo, al atardecer, no soportaba quedarme en casa...” (pág. 47)

Detrás del sentimiento de culpabilidad por su creciente alcoholismo, un nuevo rayo de optimismo, que no esperanza, inunda al protagonista traído por el nuevo aspecto del espacio que le rodea, aunque Manuel pronto volverá al grado de abatimiento habitual, cada vez con menos gente en quien confiar y menos espacio donde habitar:

“Me embriagó la primavera de Mimoun. A los días lluviosos sucedieron otros magníficos en los que, al atardecer, el cielo se volvía cárdeno y subía desde la tierra una perfumada respiración vegetal. Estalló la vida en las calles y, frente a la nueva casa, las azoteas [del barrio] de Al-Manzel se llenaron de mujeres, niños y gatos (...) Las pesadillas ocupaban las escasas horas en que conseguía conciliar el sueño. A medida que fue avanzando el verano, me acostumbré a las noches en vela. Esperaba que amaneciese, sin otra preocupación que la de entender la mecánica de aquella ciudad que volvía a alejarse de mí a fuerza de litros de alcohol (...) dentro de mí fue rompiéndose todo en pedazos” (págs. 75 y 87)

Acosado por los habitantes de Mimoun, engañado por su amante Hassan, y aconsejado a retornar a España, Manuel va desligándose del espacio hasta llegar al punto de vagar por el pueblo como un zombi:

“Había llegado a no vivir en ninguna parte: pasaba el día dando tumbos por la medina (...) También la ciudad parecía dormir el letargo de una borrachera (...) Era como si el desierto hubiera ido cayendo imperceptiblemente sobre nosotros” (págs. 105-106)

La muerte misteriosa de un amigo francés empuja a Manuel a un replanteamiento y a la toma de una decisión drástica. Comienza a percibir objetivamente la vulnerabilidad de su existencia, desligándose de esa irrealizable pretensión de integrarse en el medio. Por otra parte, las insinuaciones constantes de un policía local sobre el rechazo del pueblo hacia Manuel, se convierten en amenaza abierta contra su vida (p. 118)

“La muerte de Charpent convirtió los últimos días del verano en una pesadilla (...) De repente, nos habíamos quedado solos en Mimoun, a pesar de lo cual Francisco y yo...” (págs. 113 y 117)

En un proceso de involución, Manuel llega al abandono total de su vida. En este preciso momento, al año de su llegada, cuando no existe ya conexión con el mundo interior, el marco geográfico de Mimoun recobra todo su esplendor:

“No volví a bajar al bar (...); me odiaba a mí mismo y rompía los objetos de la casa. Nadie venía a limpiar. El suelo estaba lleno de vidrios, papeles y basura. No tenía ni un céntimo. Ni siquiera podía pensar en volver a España. Mimoun volvía a resplandecer otoñal y magnífica. Las hojas de los árboles empezaban a dorarse y el cielo aparecía limpio. De vez en cuando llovía. Ya no se trataba de tormentas, sino de una

lluvia que caía durante horas enteras volviéndolo todo suave, como un útero” (págs.122-123).

La frustración que produce el fracaso y la impotencia para equilibrar su estado actúan sobre Manuel como revulsivos. Su análisis sobre la realidad que le circunda se vuelve más objetivo, por lo que consigue ver una alternativa a su desesperada situación; la retirada. Volverá a su espacio de origen, Madrid, donde su cultura y su vida tienen un lugar propio y donde su existencia dispone de la colaboración de los demás:

“Un país [Marruecos] hostil, sobre el que llovía mansamente. Ahora sabía que tenía que irme cuanto antes (...) De regreso a mi casa ya había tomado la decisión. Con el sueldo del siguiente mes, compraría el pasaje de vuelta y liquidaría las deudas contraídas. Volvería a Madrid. Los amigos me ayudarían hasta que encontrase algún trabajo” (págs.128-129)

El tratamiento del espacio en *Mimoun* permanece constante en toda la novela; su carácter agresivo trabaja para rechazar a aquellos que no desea en su seno. Se trata de un espacio que conjuga metonímicamente sus lugares (casas malditas, bares inmundos, prostíbulos) con sus lugareños (Hassan, Rachida, el policía) para obtener su objetivo principal, el rechazo de los extranjeros (Manuel, Francisco, Charpent):

“... no siempre el espacio es prolongación del héroe sino que a veces se convierte en opositor, antagonista, abandonando entonces su condición estética y “actuando” como un personaje más: la mina de *Germinal*, el río de *El Jarama* (...) En otros casos de identificación absoluta y plena entre el espacio y los personajes, la atmósfera maligna del lugar llega casi a

convertirse en otro personaje más y todos los elementos contenidos en esa atmósfera adquieren caracteres negativos: el aire está viciado o corrompido, la luz difusa o equívoca, el agua estancada o impura, los colores negros o sombríos, etc.; en resumen, todo se corresponde con la intención de la ficción que conduce a un equilibrio textual coherente¹²⁰.

3.6 El espacio como metonimia

Cuando los espacios pertenecen al personaje, normalmente se crean unas relaciones de especial significado mediante la proyección metonímica, tanto en un sentido anímico o psicológico como práctico, es decir, tanto a través de un proceso ideológico como de objetos y costumbres cotidianas. Aunque la narrativa de los últimos decenios experimenta frecuentemente con nuevos modelos narratológicos, sigue siendo válido que

“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 hombre¹²¹.”

La relación metonímica entre espacio y personaje existe cuando entre ambos se establece una contigüidad motivada. Como consecuencia, la correspondencia semántica que originan permanece constante a lo largo de una parte o de toda la historia novelada. La

¹²⁰ M. A. García Peinado: *Hacia una teoría general de la novela*, Madrid, Arco, 1998, p.158

¹²¹ R. Wellek y A. Warren: *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1985, p. 87

proximidad entre el carácter (y por tanto la actuación) de un personaje y el espacio que habita o transita llega, en este caso, a una definitiva identificación que se constituye en un motivo funcionalmente recurrente¹²².

En el análisis narrativo, los términos *metonimia* y *metáfora* tienen una significación sinonímica, tal como consta en la cita de Welleck y Warren que incluíamos más arriba. La explicación la encontramos en G. Genette:

“... lejos de ser antagonistas e incompatibles, metáfora y metonimia se sostienen y se interpretan, y tener en cuenta la segunda no ha de consistir en confeccionar una lista concurrente frente a las de las metáforas, sino en mostrar la presencia y la acción de las relaciones de “coexistencia” dentro de la propia relación de analogía: el papel de la metonimia en la *metáfora*”¹²³.

Las palabras del narrador de *Cuerpos sucesivos* explican cómo la metonimia entre personaje y espacio (entre Ana y su hogar) se establece mediante la implantación de un rastro indeleble que impregna de la presencia de su habitante a todos los componentes espaciales¹²⁴:

“Pese al olor a incienso, en cualquier casa habitada por una sola persona hay un aroma más profundo que corresponde a su alma. Está compuesto del calor que exhalan los muebles, de

¹²² G. Genette, en *op. cit.*, p. 52, llega a hablar de “fetichismo de lugar” a propósito el narrador de *En busca del tiempo perdido*. Se trata de superposiciones metonímicas mediante la identificación extrema del personaje con el espacio, lo que lleva a Marcel a desear a una campesina cuando visita la zona rural o a la hija de un pescador si está en la costa. Ello se debe a un afán de experimentar la autenticidad, mediante la identificación entre experiencia y objeto o espacio.

¹²³ G. Genette: *Op. cit.*, p. 48

¹²⁴ G. Durand: *Op. cit.*, p.332: “Los olores de la casa son los que constituyen la cenestesia de la intimidad: humos de cocina, aromas de alcoba, tufos de corredores, fragancias de benjuí o de pachulí de los armarios maternos”

los estratos de sabores que salen de la cocina, del ligero hedor del fregadero, de la humedad caliente que se ha agarrado a las paredes del cuarto de baño, del sudor de sábanas del dormitorio pegado al colchón” (pág. 77).

Aunque la casa es la representación por excelencia de la relación metonímica entre espacio y personaje, cualquier otro espacio (incluso el meteoro) puede configurar una relación metonímica con un personaje. En todo caso, el espacio se dota de suficiente contenido semántico como para fundirse con la personalidad de sus moradores a los que, por tanto, define metonímicamente¹²⁵. Por otro lado, según M. A. Peinado, en la identificación metonímica entre personaje y espacio, éste queda caracterizado por su capacidad de adaptación (en oposición al espacio natural, por ejemplo) a las necesidades del personaje que lo habita:

“... el espacio de la novela no siempre tiene vida propia, sino que a veces es ‘creado’ por el personaje (...); en ocasiones la identificación es tal que se convierte en una prolongación de la conciencia: es un espacio impregnado de historia y ‘vivencias’”¹²⁶.

En *Queda la noche*, Aurora, su protagonista, convive con sus padres. La casa familiar no sólo obedece a su extensión metonímica, sino que también constituye una referencia aparentemente caduca de la que los tres piensan desaparecer. Sin embargo, a pesar de que siempre hablan de un posible cambio de domicilio, la historia acaba proveyendo a ese espacio una mayor consistencia. Los padres de Aurora tienen una conversación recurrente acerca de un futuro traslado de residencia a su lugar habitual de vacaciones, la localidad

¹²⁵ M. T. Zubiaurre: *Op. cit.*, p. 22

¹²⁶ M. A. Peinado: *Op. cit.*, p. 157

costera de El Arenal. No obstante, esa competitividad espacial se decanta hacia la estabilidad situacional y, por tanto, hacia el triunfo de lo habitual sobre lo nuevo. Según Aurora, sus padres tan sólo tratan de convencerse a sí mismos de que todavía tienen capacidad de exprimir experiencia a la vida, de que aún son personas emprendedoras, de que, en suma, pueden conjurar la vejez. Después del periodo estival, la rutina adormece los ímpetus. Y esa rutina se vincula inevitablemente a los espacios propios mediante la identificación de sus características con la personalidad de sus habitantes:

“... y posiblemente cada año hablarían más [sobre el traslado a El Arenal], para luego callarse y pasar las tardes mirando la televisión, donde yo les encontraba a mi regreso a casa, cada noche, frente a la bandeja con los restos de la cena, envueltos en una atmósfera de miedo, impotencia y tristeza, porque su vida, como todas las vidas, se acababa. Las lámparas encendidas arrojaban una luz cálida sobre la decoración tan querida de mi madre, sus cuadros, sus plantas, sus fotografías, su colección de cajas y de cucharillas de plata (...) En mi cotidiano regreso nocturno, toda preocupación se borraba y una sensación de alivio, que incluso me transmitían a mí, recorría el aire de la casa” (págs. 79-80)

Según M. T. Zubiaurre¹²⁷, cuando indagamos en los procesos interiores de la conciencia de un personaje, resulta insoslayable crear una vinculación de aquel con el espacio que habita. Como consecuencia, no sólo los espacios domésticos se revelan como una expresión metonímica, sino que ésta se extiende a todo el entorno

¹²⁷ M. T. Zubiaurre: *Op. cit.*, pp. 277, 308

urbano. En *Queda la noche*, la madre reconoce que la ciudad donde vive, Madrid, resulta inabarcable. Por ello, su ámbito de actuación en la gran urbe lo ha reducido a esa escala manejable de cualquier ciudad que supone el barrio. Al mismo tiempo, la pertenencia a ese espacio exterior refuerza el vínculo del personaje con su hogar que, en definitiva, se convierte en el tópico del 'descanso del guerrero', el lugar donde la madre encuentra el sosiego que la reconforta del esfuerzo desarrollado en sus incursiones al medio social. La narradora explica esa relación metonímica entre la madre y el área de influencia de ésta:

“Madrid era una ciudad demasiado grande y demasiado incómoda para pensar en salir y tener que desplazarse por ella. En Madrid se contentaba con sus recados del barrio: la farmacia, el mercado, el tinte, el zapatero; y todos esos recados, que llenaban sus mañanas, la dejaban exhausta y justificada para dejar pasar las tardes inmovilizada tras la mesa camilla. Y, sin duda, le gustaban, porque era su vida de Madrid lo que añoraría de trasladarse a vivir a El Arenal, y lo venía haciendo desde hacía muchos años y conocía la vida de todas esas personas -el farmacéutico, el carnicero, la mujer del puesto de verduras, la chica del tinte, el panadero- (...), y hablaba un rato con ellos, intercambiando opiniones de todas las clases, desde los pequeños avatares cotidianos hasta el partido que convendría votar en las próximas elecciones, información que interesa mucho a mi madre y que poseía siempre” (pág. 85)

La relación metonímica entre la madre y sus espacios puede calificarse de femenina si la comparamos con la del padre¹²⁸. El escenario social de la madre lo supone el barrio, ese espacio de fácil acceso, justo a la puerta de casa, donde la relación con los demás es directa. El padre establece sus relaciones sociales en el Casino, espacio elitista e institucionalizado; un lugar más allá del barrio, por lo que éste sólo existe, para el padre, como lugar de tránsito hacia su destino. Ambos espacios comparten la perspectiva política de sus personajes; pero mientras que la madre la experimenta de una manera directa, descomprometida, cotidiana, el padre la vive institucionalmente. Ante la perspectiva de mudarse a El Arenal, la narradora cuenta que

“Lo único que, aparentemente, retenía a mi padre en Madrid eran sus tertulias en el Casino. Sus puntos de vista tenían que ser silenciados o modificados en El Arenal, porque mi padre no era nacionalista. Le exasperaban los nacionalismos. En El Arenal tenía que mostrarse cauto y conciliador. En el Casino se explayaba. Trasladarse a vivir a la periferia era casi como renegar del centro y de sus ideas políticas” (pág. 78).

El espacio impone unas reglas de conducta determinadas. Cuando se accede al espacio metonímico de otro, el personaje debe adoptar una transformación de su comportamiento habitual si quiere evitar enfrentamientos o sospechas, ya que:

“Los personajes (...) tienen asignado un lugar propio, relacionado semánticamente por medio de procesos metonímicos

¹²⁸ Para la diferenciación entre las ‘miradas masculinas y femeninas’ respecto del espacio, véase M. T. Zubiaurre, *op. cit.*; en particular, capítulo VII.

y metafóricos con sus ideas, sentimientos y conductas, y en ese espacio adquieren su máxima virtualidad personal¹²⁹.

La situación resulta especialmente relevante cuando la incursión en los espacios ajenos conlleva una diferencia notoria de clase social. Desde la choza al palacio, todos los espacios evolucionan en función de las posibilidades y necesidades de sus inquilinos; desde la casa atestada, sucia y pequeña hasta la mansión cómoda, prístina y holgada, la funcionalidad de los espacios se formula de acuerdo a unos seres que, en mayor o menor medida, proyectan sus vidas en ellos. Los visitantes tienen que dirigir al espacio una mirada con una carga semántica determinada, quizá ajena a su experiencia pero en ningún caso transgresora si se pretende una estancia en armonía.

En *Queda la noche*, Aurora y su amigo Alejandro llevan a Félix a la finca "Nuestro Retiro", en El Saúco¹³⁰, donde podrá recuperarse de su enfermedad. La finca pertenece a la tía de Alejandro y cumple con la mayoría de los requisitos propios de las moradas de los ricos¹³¹. Se trata de un reducto burgués que mezcla la grandiosidad y la sencillez propias del indiano que, perteneciente a dos generaciones anteriores a los visitantes, la mandó construir, con una proyección metonímica. Aunque no está avalada por una historia genealógica formal, la finca disfruta de un asentamiento noble, avalado por la conciencia popular, a decir de Alejandro:

"-El tío Héctor, el padre de mi tía Carolina, hizo traer árboles de Oriente. En El Saúco todos se sienten orgullosos de "Nuestro Retiro" y hablan de la finca como si fuera propiedad del

¹²⁹ M. C. Bobes: *Op. cit.*, p. 203

¹³⁰ Nombre interpretable metafóricamente. El saúco tiene olor desagradable y sabor acre pero su flor se usa en medicina por sus propiedades curativas.

¹³¹ J. del Prado: *Análisis e interpretación de la novela*, Madrid, Síntesis, 2000, pp. 254-257.

pueblo, aunque la mayoría no la haya visitado nunca. Era el típico indiano que se propuso deslumbrar a sus vecinos" (pág. 130).

La enormidad y majestuosidad de su arquitectura incluyen balaustradas, terrazas, torreones; y su decoración, aunque se caracteriza por una mezcla desigual, tiene una clara función práctica, de cuyo propietario

"Se podían leer sus gustos y sus aspiraciones en el mobiliario y en la mezcla de estilos que había seguido para edificar la casa. A pesar de su gran magnitud y de sus pretensiones de grandiosidad, había algo conmovedoramente inocente y modesto" (pág. 131)

A pesar de su relativamente corta historia, la casa tiene establecido un definitivo código de conducta. Sin embargo, las reglas pueden transgredirse si entre los individuos existe cierta afinidad de clase: Aurora y Félix se anticipan a la sirvienta cuando trata de recoger sus bolsas de viaje, con lo que evitan una función social codificada (pág. 132). Alejandro se les une más tarde en las habitaciones, momento en que Aurora ya percibe la primera señal de integración que experimenta aquél en un espacio ajeno que, como tal, exige una actualización de la mirada semántica. La finca "Nuevo Retiro" como expresión metonímica se corresponde con la dueña, la tía de Alejandro, a la que los demás deben adaptar sus actitudes:

"... van apareciendo espacios limitados, vinculados a un personaje o a una clase, que, como unidades sémicas, reproducen el sentido de las conductas o de las situaciones de los personajes"¹³².

¹³² M. C. Bobes: *Op. cit.*, 208.

Las acciones de Alejandro constituyen, para la narradora, una actitud de dominio. Efectivamente, Alejandro, sobrino de la dueña de la finca, sufre una transformación que, por motivos de sangre, supone un acercamiento metonímico al espacio de su tía:

“Alguien golpeó la puerta. Era Alejandro. Paseó una mirada de satisfacción por el cuarto.

-He dicho que te instalen aquí porque es el cuarto que más me gusta (...) [declara Alejandro]

Se sentó en una butaca, dueño de la situación, satisfecho de su papel de anfitrión” (pág. 133)

La mirada de satisfacción, la voluntad y la butaca se convierten en indicios anticipados de la asunción del visitante ante un espacio fuertemente vinculado a sus dueños; la ironía del calificativo ‘anfitrión’ insiste en la idea de la transformación metonímica que está sufriendo Alejandro; una transformación que se apagará cada vez que la tía Carolina aparezca, ya que el espacio le pertenece a ella. Cuando bajan a cenar, la disposición de la mesa concentra la atención en el centro de fuga de una perspectiva social, a saber, la tía Carolina, dueña de la casa. A partir de este momento, los demás personajes no actuarán más que bajo el dominio, explícito o implícito, de la señora:

“El administrador estaba sentado a la mesa con nosotros (...) La dueña de la casa no lo miró durante toda la cena y en las pocas ocasiones en que él dejó oír su débil y respetuosa voz ella se concentró aún más en su plato, en un gesto que parecía deliberado. Había concedido a su administrador el privilegio de compartir aquellos momentos rituales pero no pasaba de ser un

privilegio y no había que confundirse. Ese no era, en el fondo, su sitio" (pág. 134)

Terminada la cena, pasan al salón donde la tía Carolina decide que Félix, el enfermo que acoge en su espacio, tendrá que leer en voz alta para ella diariamente. En ese mismo momento le pone a prueba y Félix sólo termina la lectura cuando la dueña se lo dice (pág. 136). Ama absoluta de su espacio, la tía Carolina decide, a toque de campanilla, cuándo se acaba la reunión. La pleitesía de los visitantes acaba cuando ella desaparece; pero la fuerte organización estamental de las casas de los ricos nunca queda sin representante, responsabilidad que de nuevo se adjudica Alejandro:

"Desde la puerta, sin muchas ceremonias, [la tía Carolina] nos deseó las buenas noches.

Nos habíamos levantado y habíamos contemplado su lento desfile por el cuarto (...)

-Voy a tomar una copa -dijo Alejandro, dirigiéndose hacia un armario que resultó ser un mueble-bar -¿Qué queréis tomar?

Convertido de nuevo en nuestro anfitrión, pidió hielo y preparó las copas" (pág. 137)

Según abandona la finca, Aurora tiene una última interpretación, también de directo contenido social, sobre la integración de su amigo Félix que parece comenzar su integración metonímica con ese espacio nuevo; a él dirige la mirada desde el coche, mientras se aleja:

"Antes de dejar la finca, volví la cabeza. Félix estaba sentado en las escaleras de piedra, como el perfecto guardián de la casa" (pág. 139).

3.7 Psicología y evolución del personaje

El espacio puede resultar determinante para el desarrollo personal de aquel que lo transita:

“El alojamiento de una persona está conectado especialmente con su carácter, su forma de vida y sus posibilidades (...) La posición espacial en la que se sitúan los personajes en cierto momento suelen tener influencia en sus estados de ánimo”¹³³.

Aunque la máxima expresión literaria de esta vinculación entre ambas unidades del relato se encuentra en la novela naturalista y su marcado determinismo, el cambio de actitudes y de carácter del personaje en función de los lugares que habita, siempre ha supuesto un motivo ineludible de la novela.

Una de las posibles maneras en que el espacio contribuye a la evolución del personaje se apoya en el motivo del aprendizaje. Éste puede llevarse a cabo mediante diferentes procedimientos como el viaje o la realización de pruebas. En este último caso, el espacio contribuye a que el personaje se enfrente a una situación de crisis en su existencia que tiene que solucionar. Independientemente de que la relación entre personaje y espacio sea de signo positivo o negativo, el personaje que se somete a la prueba se expone por igual al éxito o al fracaso: “Los lugares significan también etapas de la vida, la ascensión o la degradación social, de las raíces o de los recuerdos”¹³⁴.

Uno de los motivos asociados a la novela de aprendizaje lo supone la salida de la adolescencia. El acceso a la madurez personal se configura como cronotopo esencial en *El último verano*. Amanda, la

¹³³ M. Bal: *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 105

¹³⁴ M. A. García Peinado: *Op. cit.*, p. 156

joven protagonista, pasa las vacaciones con su familia en una localidad llamada La Granja, espacio que se convierte en signo connotativo de una etapa fundamental en la vida de Amanda. Se trata del espacio donde la joven despierta a la madurez en el momento que abandona la pubertad, para lo que cumple con éxito un rito de iniciación que pasa por la identificación y superación de su propia madre.

Otra novela de aprendizaje puede considerarse *Los disparos del cazador*, historia de un empresario que formó su negocio en Madrid, lejos de su añorada tierra valenciana. Su vida transcurre en una época difícil para España, la posguerra, y las pruebas que supera para llegar al éxito profesional y social resultan, al final, incompatibles con su vida personal. A las puertas de la vejez pretende corregir la descompensación entre vida personal y social, intentando un viaje de retorno a los orígenes. Pero el fracaso resulta inevitable porque el proceso de ascensión social que ha obtenido en la gran ciudad deja una marca indeleble que hace que tanto él como su esposa se conviertan en inadaptados en su cronotopo familiar originario.

En la evolución del personaje en relación con el espacio tiene especial relevancia su contacto con los espacios ajenos y, más concretamente, la novela de viajes, donde el cambio de espacios siempre presupone una evolución:

“La característica primera de la novela es la confluencia del curso de la vida del hombre con su camino espacial real [que incorpora] la metáfora del ‘camino de la vida’ (...): la elección del camino significa la elección del camino de la vida (...); la salida

de la casa natal al camino, y la vuelta a casa, constituyen generalmente las etapas *de la edad*¹³⁵.

Puede recordarse, al respecto, las novelas *Gramática griega* y *Mimoun*, novelas de viajes de signo contrario: si la primera supone un viaje de aprendizaje pleno, positivo para su protagonista, *Mimoun* trata la historia de un aprendizaje traumático¹³⁶.

Un tipo de viaje bien diferente es el viaje psicológico. Los personajes que viven en espacios reducidos, con una vida rutinaria o insatisfecha, y se sienten presionados, suelen quedarse intrigados ante el deslumbramiento de las maravillas vistas ocasionalmente fuera de su entorno opresor, o sueñan con espacios ajenos exóticos o, simplemente, deseados.

En *Cuerpos sucesivos* sus dos protagonistas viven atrapados en un espacio, Madrid, que empieza a dar muestras de agotamiento. Mientras que la causa del sentimiento de David se halla en el tedio y el hastío, el problema de Ana lo supone una vida doblegada a la excéntrica y dolorosa relación con su novio. David y Ana se convierten en amantes, y ella enseguida se da cuenta de la situación de David:

“... Ana [nunca] había experimentado la sensación de estar acogiendo a un hombre derruido que desembarcaba en su cuerpo como en una bahía suave después de un naufragio” (pág. 47).

Hombre culto, David tiene una especial inclinación a viajar a los lugares que forman la cuna de la civilización mediterránea y tiene, como motivo recurrente, el deseo de realizar algún día su ‘regreso’ a Alejandría, al igual que Ulises regresó a Ítaca. Pronto se establece

¹³⁵ M. Bajtin: *Op. cit.*, 273

¹³⁶ Ambas son comentadas en nuestro apartado 4.4 “El cronotopo del camino y el viaje”

entre los amantes, David y Ana, una tendencia a encontrar en los relatos de viajes con sabor ancestral una vía de escape a su tedio. Así, Ana le pide: “-(...) Háblame de poetas y de flores, de navegaciones, de viajes. Yo te lo voy a creer todo” (págs. 84-85).

En la única ocasión que abandonan el escenario de la capital viajan a la sierra de Madrid, escenario en el que encuentran su *locus amoenus* ocasional. Allí lamentan su conformismo, repasan los erráticos avatares amorosos de sus vidas e imaginan que son dos fugitivos en una historia cargada de un pasado legendario y un futuro mítico. La historia de los fugitivos se corresponde con la propia experiencia de los amantes. David es el narrador y la acaba así:

“-(...) Los fugitivos, aunque se sentían muertos, percibieron en los párpados cerrados la luz rosada que el amanecer dibujaba en la niebla en el fondo del valle. Entonces el viejo le dijo a la mujer rubia: sólo esa luz de oro puede salvarnos” (pág. 159).

Una huída o, si se quiere, un viaje psicológico, imaginario, que se mezcla con la situación real¹³⁷, ya que los amantes vivían, en esos instantes, una experiencia equivalente, muy parecida: después de perderse a causa de una gran tormenta ven, finalmente, las luces lejanas y salvadoras del pueblo.

Lo que señalan R. Bourneuf y R. Ouellet acerca de los viajes psicológicos de Emma en *Madame Bovary* puede aplicarse a *Cuerpos sucesivos*:

¹³⁷ Aunque aquí se encuentra totalmente incluido en la historia ficcional, el procedimiento narrativo es equivalente al que encontramos, entre otros, en *El desorden de tu nombre* y *Soldados de Salamina*: la imbricación entre ficción y realidad hace que la historia novelada se construya al unísono con la historia vivida; independientes pero entrelazadas, y con un resultado único.

“Vemos, pues, como la novela se desarrolla en dos planos *espaciales* que corresponden a dos planos *psicológicos*, la “realidad” de un rincón provinciano y el “sueño” de países lejanos. El drama de Emma lo constituye el no poder vivir simultáneamente en ambos espacios; al final, la coexistencia de éstos se traducirá en un *conflicto* al que la protagonista no podrá encontrar otra salida que la muerte”¹³⁸.

En *Cuerpos sucesivos*, David ensueña que el origen de la pareja pudo tener su inicio en la mítica Alejandría y se hace el firme propósito de convertirlo en su próximo destino, único modo de recobrar la libertad:

“Recreaba aquella Alejandría de otros tiempos llena de mercaderes, carruajes, mujeres divinas con pamelas, viajeros misteriosos, contrabandistas, seres de cualquier parte del mundo unidos por la misma huida, por el mismo desengaño y ambición. (...) David se reconstruía a sí mismo sentado en un café de la cornisa de Alejandría como un hombre libre junto a Ana Bron, leyendo el periódico a la espera de un barco que estaba a punto de llegar trayendo de otros lugares mercancías exóticas y noticias verídicas que no se distinguían de la fábulas” (págs. 169-170).

David comunicará más tarde a Ana el significado de ese viaje deseado. A partir de aquí, el viaje psicológico actúa sobre la evolución de la trama. El primer paso para convertir el deseo en realidad es liberar a Ana del yugo de su posesivo novio. David se enfrenta a él, pero resulta apuñalado. En las últimas líneas de la novela, Ana, que

¹³⁸ R. Bourneuf y R. Ouellet: *La novela*, Barcelona, Ariel, (1972) 1983, pp. 119-123

aguarda en la sala de espera del hospital, ya se siente totalmente contagiada por el espíritu de los viajes soñados:

“No hacía ni dos horas que había soñado que navegaba con él rumbo a Alejandría pero ella llevaba dentro una tempestad y habían naufragado. Se prometió que no volvería a suceder. Se juró que si David sobrevivía ella le seguiría a todas partes...” (pág. 206).

La influencia del espacio en la experiencia del personaje puede alcanzar una importancia vital a la hora de aproximarse a él o de rememorarlo. A. Garrido señala la relevancia del espacio en la novela lírica, su objeto de estudio (pero puede ampliarse su aplicación):

“El espacio del relato lírico es (...) mucho más que un simple dato de la historia: es el verdadero soporte del tiempo – su memoria- y, por tanto, de la narración (...) Se trata, pues, de un espacio interior, sentido, absolutamente penetrado por las vivencias del personaje: es un espacio-tiempo”¹³⁹.

Ese espacio interior, en términos generales, se manifiesta habitualmente como un espacio íntimo sobre el que el personaje tiene un control absoluto, práctico o mental, y que representa una extensión de su personalidad. Es también A. Garrido quien señala que esa vinculación del espacio y los valores ideológicos del personaje no son privativos de la novela lírica:

“En el caso concreto del relato intimista –tan importante como género y como componente en la narrativa del siglo XX-,

¹³⁹ A. Garrido: “Sobre el relato interrumpido”, *Revista de Literatura*, 100, 1988, p. 374

el espacio no sólo se ideologiza sino que, simultáneamente, se convierte en depositario de los aspectos del personaje¹⁴⁰.

La lluvia amarilla ejemplifica durante todo el relato no sólo el modo en que el espacio representa los principios del protagonista sino que, además, ese espacio se adueña poco a poco, perceptiblemente, del único morador que lo transita. El pueblo de Ainelle, abandonado por sus habitantes, excepto el narrador, se convierte en protagonista inevitablemente. El monólogo interior que compone el discurso relata la historia de dos 'compañeros', el pueblo y el anciano narrador, que viven juntos los últimos días de su común existencia. El proceso de envejecimiento, deterioro y abandono es el mismo para los dos, convirtiéndose en la experiencia común y destino unificado:

“Lentamente, sin que apenas pudiera darme cuenta, la herrumbre comenzó su avance indestructible. Poco a poco, las calles se llenaron de zarzas y de ortigas, las fuentes desbordaron los cauces primitivos (...) Yo nada podía hacer por evitarlo (...), yo estaba a la merced de lo que el óxido y la hiedra quisieran depararme. Y así, en apenas unos años, Ainelle fue quedando convertido en el terrible y desolado cementerio que ahora, todavía, puedo ver a través de la ventana” (pág. 82).

Mientras espera la muerte, a merced del espacio que le rodea y que también está muriendo, el narrador recibe, mediante la recuperación de la memoria, a todos los ausentes, a los que se fueron o murieron. Pero puede interpretarse también no como una llamada a los ausentes, sino como un encuentro anticipado, anunciado, con ellos. Pero ese es un hecho para el que ya está preparado, como muestra el último capítulo, en el que ve sus propias exequias. Cuando él muera,

¹⁴⁰ A. Garrido: *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 217

nadie hablará de Ainelle porque, llevando ambos una única existencia, los dos morirán al mismo tiempo:

“Durante todos estos años, aquí solo, olvidado de todos, condenado a roer mi memoria y mis huesos, he guardado día y noche los caminos de Ainelle, sin permitir que nadie se acerque al pueblo” (pág. 136).

El personaje ha preservado el espacio, pero el espacio también ha cuidado de él en un proceso único que, como hemos señalado, conduce a un mismo final:

“*La lluvia amarilla* puede leerse como una metáfora de la existencia: una rutina trágica en la que el único papel a jugar es el de la contemplación del derrumbamiento del mundo, paralelo a la propia decrepitud en cuyo final espera la muerte; una muerte más bien entrevista como liberación más que como pérdida irreparable”¹⁴¹.

Incluimos este ejemplo de *La lluvia amarilla* en este apartado porque pensamos que la relación entre el personaje y su espacio no es metonímica, ya que no hay una separación entre ambos. Si la metonimia implica una proyección o complementación entre los dos elementos, y si exige una relación que va de un término a otro, en *La lluvia amarilla* lo que se da es un proceso de identificación. Mientras que la metonimia se aplica sobre una realidad exterior (el espacio respecto al personaje), el monólogo interior lleva el proceso más allá:

“Toda morada interior es plenitud imaginaria, en la que el yo ha ido proyectando la carga afectiva de sus recuerdos y sus deseos sobre un espacio, unos objetos y cuerpos externos,

¹⁴¹ J. Baeza: Crítica a *La lluvia amarilla*, en *Quimera*, 78/79, 1988, p. 106

convertidos en símbolos, capaces de significar metafóricamente su vida”¹⁴².

Las relaciones psicológicas de un personaje con un determinado espacio pueden establecerse mediante una reacción de desbordamiento. Se trata de lo que H. Mitterand llama la ‘ansiedad del espacio’ en referencia a la situación de desequilibrio que puede darse entre espacio y personaje:

“En las novelas de Zola, donde se da un espacio de ocupación e invasión deliberadas, también aparece un espacio de neurosis y patología (...) la falta de armonía que se origina por el desequilibrio entre ambos órdenes espaciales genera, de ese modo, energía narrativa”¹⁴³.

Esa falta de correspondencia entre el personaje y el espacio que ocupa, apunta Mitterand, origina las situaciones de crisis y suspense ya que provoca al personaje a actuar contra la situación en que se encuentra.

Melocotones helados tiene uno de sus motivos iniciales en una situación de desequilibrio. Elsa recibe unas cartas anónimas, en blanco, que para ella suponen una amenaza (pág. 24). Temiendo por su seguridad huye de Desrein, su localidad, y abandona un futuro profesional prometedor como pintora. Decide refugiarse en otra localidad, en casa del abuelo, momento en que la novela empieza a reconstruir la historia de la familia para resolver el misterio planteado inicialmente con las cartas anónimas.

¹⁴² J. del Prado: *Op. cit.*, p. 214

¹⁴³ H. Mitterand: *Émile Zola: Fiction and Modernity*, London, The Émile Zola Society, 2000, pp. 88-89: “If (...) there is in Zola’s novels a space of calculated occupation and invasion, there is also a space of neurosis and pathology (...) the disharmony that is created by the imbalance between these two spatial orders which thereby generates narrative energy”

3.8 Simbología del espacio

El espacio se convierte en símbolo cuando su significado representa una idea abstracta respecto de un personaje. El espacio simbólico establece una relación con el personaje a través de su ideología y determina su comportamiento. A pesar de que existe una simbología común en cada cultura, y que se recoge en múltiples diccionarios de símbolos, la variedad simbólica de los espacios de una novela suele configurarse con un extenso abanico de desviaciones respecto al significado simbólico tradicional (idea sobre la que volveremos). De hecho, un mismo espacio puede tener diferentes significados simbólicos para distintos personajes:

“Los espacios se hacen símbolo de los personajes que se identifican o contrastan con ellos; adquieren un significado propio, por oposiciones con otros espacios, y actúan como unidades de un código espacial cuya validez se reconoce en los límites del texto”¹⁴⁴.

Y. Lotman expone el modo en que la estructuración conceptual del espacio remite a una organización ideológica del mundo que, en definitiva, es una manera de interpretar la realidad. De ese modo:

“Los conceptos *alto-bajo, derecho-izquierdo, próximo-lejano, abierto-cerrado, delimitado-ilimitado, discreto-continuo* se revelan como material para la construcción de modelos culturales de contenido absolutamente no espacial y adquieren significado: válido-no válido, bueno-malo, propio-ajeno, accesible-inaccesible, mortal-inmortal, etc.”¹⁴⁵.

¹⁴⁴ M. C. Bobes: *Op. cit.*, p. 213

¹⁴⁵ Y. Lotman: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, (1970) 1988, p. 271

La interpretación simbólica del mundo a través de conceptos espaciales compone un esquema de cierta estabilidad tradicional mediante el que se relacionan los aspectos más importantes de la ideología de nuestra cultura con los ejes de las oposiciones binarias citadas por Lotman. De ese modo, el eje vertical se relaciona con la vida espiritual (cielo-tierra-infierno) tanto como con la vida social y su división estamental; el eje de lateralidad suele referirse a la conducta moral; el eje de distancias asocia lo próximo con lo "familiar, lo propio, comprensible", señala Lotman, y lo ajeno e incomprensible con lo lejano:

"Los modelos históricos y lingüísticos nacionales del espacio se convierten en la base organizadora para la construcción de una "imagen del mundo", un modelo ideológico global propio de un tipo de cultura dado. Sobre el fondo de estas construcciones adquieren significado los modelos espaciales particulares creados por un texto o grupo de textos dados"¹⁴⁶.

Así pues, esos modelos disfrutan de unas construcciones de carácter constante que viene avalada por la propia cultura. La literatura en general, y la novela en particular, reflejan una actitud de fidelidad hacia los modelos culturales, siguiendo los esquemas simbólicos, antropológico-imaginarios, psicológico, que la tradición ofrece por lo que siguen siendo válidos, en términos generales, a principios del siglo XXI.

Pero, como advierte Lotman, cuando forman parte de la obra artística, la novela en nuestro caso, pueden y suelen sufrir un tratamiento de actualización o de contraste. Así, por ejemplo, para el protagonista y el antagonista de una historia un mismo lugar suele

¹⁴⁶ *Ib.*, p. 272

simbolizar principios diferentes. Los espacios públicos, por el hecho de permanecer a la comunidad, tienen un significado más estable:

“[Los] espacios comunes, que disfrutan o padecen todos, y que están en relación con sistemas de creencias, de costumbres, de prejuicios y de ideas de la sociedad [,] adquieren un significado simbólico más o menos difundido y aceptado”¹⁴⁷.

La estratificación *alto-bajo* tiene un valor previsible en *Lo mejor que le puede pasar a un cruasán*. Los padres burgueses del protagonista no sólo viven en una de las zonas más ricas de Barcelona, la Diagonal, sino que la situación de la casa, que ocupa los dos últimos pisos de la casa, simboliza su fuerte vinculación al poder. El primer contraste social que se encuentra el protagonista al entrar en el edificio de sus padres lo establece el conserje, que ocupa la parte más baja de la finca. Es de notar que los verbos que utiliza el narrador también abundan en ese contenido social que aludimos y que no tienen, por ejemplo, verbos como ‘llevar’ y ‘traer’:

“[Mi padre] aconseja tratar al servicio de usted y con el máximo respeto. Supongo que eso le hace sentir menos culpable de que le *suban* el correo y le *bajen* la basura a cambio de un salario que a él no le llegaría para suscripciones a revistas de caza y pesca” (pág. 40) [la cursiva es nuestra].

La terraza del ático resulta un observatorio desde donde el espectador no puede evitar una *mirada semántica*:

“Tanto los objetos como los personajes son vistos (...) con “mirada semántica”, es decir, como signos que dan coherencia a una historia y a las relaciones que en ella se establecen. La presencia de un entorno susceptible de ser captado con la

¹⁴⁷ M. C. Bobes: *Op. cit.*, p.203

mirada adquiere significado si alguien lo destaca, si alguien lo relaciona con contenidos precisos o vagos"¹⁴⁸.

Para el padre, el dueño de la casa, la terraza supone la atalaya donde puede contemplar, acaso no sus dominios, pero sí una Barcelona a la que contribuye con su influencia social y económica.

El hijo, sin embargo, disfruta la terraza como observatorio para distraerse, para reconocer un paisaje familiar desde una perspectiva inusitada, a modo de mapa natural, desde donde puede ver el tejado de su propia casa que se sitúa cerca, "ahí mismo, a la izquierda" (pág. 48). Este detalle de lateralidad nos hace pensar que el narrador está concediendo al término 'izquierda' un contenido simbólico sobre el orgullo de pertenecer a la clase obrera. Esta apreciación coincide con la desvinculación, e incluso aversión, que el hijo "rebelde" siente hacia su propio origen social, hecho por el que recibe continua recriminación de toda su familia (págs. 45-47).

El simbolismo del eje vertical puede sufrir variaciones que lo separan en algunos aspectos de la concepción simbólica tradicional. En *Luna de lobos* los soldados del maquis tienen que ocupar un punto alto por la necesidad de controlar tanto al enemigo, las fuerzas del orden, como el escenario, el pueblo del valle:

"La cueva (...) es húmeda y helada, apta quizá sólo para la supervivencia de alimañas. Pero está oculta de miradas tras la hojarasca espesa de un piornal, colgada como un nido de águilas en las aristas escarpadas de Peña Illarga, y nadie, ni siquiera los más viejos pastores de los pueblos del contorno, podría recordarla ya. Y, sobre todo, desde la estrecha abertura de su

¹⁴⁸ *Ib.*, p. 213

boca, podemos dominar con los prismáticos el valle entero del río Susarón, con los tejados de Pontedo y de La Llavana, la carretera que viene de Ferreras, la línea negra del ferrocarril y las paredes cenicientas del cuartel de Cereceda” (págs. 40-41).

La situación de privilegio vertical no supone una situación de poder sino de supervivencia. Simbólicamente puede interpretarse que están ocupando una posición vedada, por lo que se siente la amenaza de la inconstancia, de la pérdida inmediata de lo que no les corresponde, de la eventualidad. El verdadero poder lo representan las fuerzas del orden, con lo que les correspondería conquistarlo para reponer el equilibrio del simbolismo de la cumbre. Y efectivamente, esa conquista se lleva a cabo, después de nueve años, cuando ya sólo queda un superviviente del maquis, el narrador. Éste se encuentra un día, a su vuelta, que lo estaban esperando en la cueva para prenderlo. El último maquis, expulsado de su espacio, tiene que comenzar una nueva huida.

Capítulo 4

Espacio y narrador

4.1 El narrador ante el espacio

El narrador, como voz o instancia de la novela que nos cuenta una historia conformada como trama, adopta una postura determinada respecto a todo el material que compone su discurso. Como productor de ese discurso narrativo, en lo que al espacio respecta, su función consiste en presentar los lugares, establecer las reglas por las que se rigen y canalizar las relaciones que mantienen como unidades espaciales; todo ello para lograr un sistema espacial coherente¹⁴⁹ no sólo en sí mismo sino en el significado total de la novela.

Para cumplir su función espacial, el narrador tiene entre sus cometidos, como S. Chatman expone¹⁵⁰, la delimitación del espacio de la historia para convertirlo en discurso. El uso que haga de esa competencia puede adoptar varias formas, de acuerdo al acercamiento que mantenga respecto al objeto espacial que presenta. Su competencia viene determinada por la clase de narrador en que se constituye, desde la omnisciencia (u omnipresencia) a la deficiencia o la ignorancia. Al mismo tiempo su capacidad de presentación de los espacios puede ir de la detallada a la circunstancial y escueta o, como señala Chatman, desde la *descripción explícita* a la *oblicua*. Además, el narrador tiene la capacidad de presentar el espacio en sí mismo, tal como lo percibe, o en referencia a un personaje.

Si el espacio de la historia tiene su correspondencia con los personajes y las acciones que llevan a cabo, el espacio de la trama se configura como el universo en que el narrador demuestra su competencia, distribuyendo la voz presentadora de espacios entre la suya propia y la de los personajes:

¹⁴⁹ Espacio total, según G. Zoran, o espacio de representación, según R. Ingarden.

¹⁵⁰ S. Chatman, *Historia y discurso (La estructura narrativa en la novela y en el cine)*, Madrid, Taurus, 1990, p. 111

“En cuanto al espacio de la trama lo más relevante es que, al igual que el material global del relato, se ve sometido a focalización y, consiguientemente, su percepción depende fundamentalmente del punto de observación elegido por el sujeto perceptor (...). La perspectiva del espacio se asocia estrechamente a la idiosincrasia y posición del narrador”¹⁵¹.

Aparte de todas las posibilidades que nombrábamos anteriormente para la presentación del espacio por el narrador, existen otros factores que influyen sobre dicha presentación. Así, la actitud del narrador hacia el espacio, como todos los elementos de la novela, se encuentra influida por las corrientes o modas literarias. Por ejemplo, el narrador de la novela realista del siglo XIX mantiene una relación determinada, previsible y fija respecto de la historia que cuenta¹⁵². Sin embargo, tal actitud perdió su vigencia ante el avance de nuevas perspectivas en la técnica narrativa del siglo XX:

“Pero sabido es que la novela contemporánea ha superado ese límite, como muchos otros, y no vacila en establecer entre narrador y personaje (o personajes) una relación variable o flotante, vértigo pronominal que concuerda con una lógica más libre y una idea más compleja de la ‘personalidad’”¹⁵³.

Si Genette hacía esta declaración en 1972, fecha del texto original, la novela escrita a partir de entonces abunda aún más en esa misma idea. Hoy en día se da una tendencia al alejamiento del discurso unívoco, ideológico y partidista, sobre todo en la autobiografía fictiva. Por ello, la relación del narrador de los últimos

¹⁵¹ A. Garrido: *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 210-211

¹⁵² Entre otras características, su método se basa en la observación en contra de la imaginación del Romanticismo; se centra en la vida contemporánea antes que en tiempos remotos y heroicos. Su procedimiento analítico le supone objetivo e independiente en la constitución de su discurso.

¹⁵³ G. Genette: *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, p. 300

tiempos con el espacio de la novela produce un enriquecimiento perspectivista, ya que el encargado de producir el discurso no duda, generalmente, en ceder la competencia descriptiva a uno de los personajes. Al mismo tiempo la narración refuerza su grado de verosimilitud, ofreciendo al receptor una mayor objetividad respecto de la historia que cuenta.

El espacio ficcional no es un componente apriorístico, no tiene existencia previa al discurso, por lo que sólo toma existencia cuando se puebla de personajes para que estos puedan llevar a cabo sus acciones¹⁵⁴. La libertad del narrador en el tratamiento de dicho espacio aparece restringida desde el momento en que aparecen los personajes, ya que estos imponen no sólo un determinado movimiento dentro del espacio, sino el movimiento entre espacios determinados por la necesidad de mantener la coherencia del espacio total o de representación y la de la historia novelada. La siguiente declaración de M. T. Zubiaurre coincide con nuestra exposición:

“... una vez que [el espacio ficcional] aparece en el texto, el narrador ha de llenarlo con personajes. Sobre ellos (y dentro de ellos) seguirá paseándose su mirada abarcadora y, sin embargo, ésta ya no será tan poderosa ni tan ilimitada”¹⁵⁵

De modo equivalente, M. C. Bobes habla de los objetos que pueblan el espacio, pero desde una perspectiva pragmática. Como componentes del espacio que son, tampoco los objetos tienen una existencia previa al texto. Sólo toman existencia plena cuando el narrador los actualiza y, al introducirlos en el discurso, les provee de ‘vida’ para que el receptor complete el proceso semiótico:

¹⁵⁴ Véase, entre otros, M.T. Zubiaurre: *El espacio en la novela realista (Paisajes, miniaturas, perspectivas)*, México, D. F; FCE, 2000

¹⁵⁵ *Ib.*, p. 33

“En realidad los objetos, por su ser natural carecen de significación, puesto que son objetos, no signos, pero la cultura ha ido acumulando por asociación o por convención, unos significados en todo lo que rodea al hombre, y el lector o el espectador en cuanto ven, en el espacio de la novela (...), un objeto, inmediatamente tienden a tomarlo por un signo y lo interpretan”¹⁵⁶.

4.2 Estatuto espacial del narrador

4.2.1 El narrador objetivista

Una relación particular entre narrador y espacio se da en la novela conductista, donde el narrador evitará lo más posible la dotación de un significado determinado a los espacios. Su intención radica en no caracterizar ni positiva ni negativamente la constitución de los lugares en que actúan los personajes. Cuando describe un lugar lo hace de forma neutra, proporcionándole atributos pero sin calificarlo, de tal forma que los espacios proveen un contenido semántico por sí mismos, por aquello que son (no por cómo se ven) independientemente del narrador:

“... el narrador puede limitarse espacial o psíquicamente. Por ejemplo, la novela objetivista se impone una limitación muy fuerte, porque no se permite entrar en el interior de los personajes, pero además no se permite interpretar nada [,] de modo que las descripciones físicas no tienen ningún valor fisonómico en los personajes, y no tienen ninguna carga semántica en los objetos”¹⁵⁷.

¹⁵⁶ M. C. Bobes: *Teoría general de la novela*, Madrid, Gredos, 1985, p. 298

¹⁵⁷ *Ib.*, p. 322

En la novela española de los últimos decenios no abunda el narrador conductista. Y en cuanto al tratamiento objetivo del espacio, aparece sólo ocasionalmente y asociado a un acontecimiento particular, sin preferencia de subgénero. Se trata, generalmente, de un aspecto espacial particular al que el narrador no necesita prestar atención. Su motivación se debe a la necesidad de señalar un soporte físico para la acción. La limitación aludida por M. C. Bobes aparece hoy en día más por la necesidad de completar ciertas situaciones narrativas que por un compromiso conductista del narrador. En *Las apariencias no engañan*, unas líneas después de dirigirse al narratario (mediante "ustedes") para hacerle partícipe del ambiente de su barrio, haciendo interpretaciones personales sobre el significado de ese espacio determinado, el narrador homodiegético decide ir al bar La Joya a obtener cierta información. A pesar de la abundancia de bares que se da en la novela, este bar sólo aparece en este pasaje:

"Subí por la calle de Postas hasta el bar y entré en él. No había casi nadie porque era demasiado temprano. Ricardo, con la cara tan blanca como siempre, limpiaba los vasos" (pág. 46)

A pesar de corresponder a una situación totalmente circunstancial, cuyo espacio y personaje no vuelven a aparecer en la trama, no debemos despreciar su relevancia:

"El análisis de las actitudes del narrador es posible a través de los indicios del texto, tanto por lo que dice o deja de decir, como por lo que hace o deja de hacer. Todo crea sentido, todo tiene una dimensión semántica en el texto literario"¹⁵⁸.

Ni tan siquiera la palidez excepcional del camarero sobrepasa su significado literal y, por tanto, neutro desde el punto de vista

¹⁵⁸ *Ib.*, p. 234

descriptivo. Siendo Ricardo un personaje que no vuelve a aparecer, el hecho de que el narrador conozca su nombre denota su incontestable competencia en el conocimiento de los detalles del barrio; luego supone un dato para la isotopía que agrupa el control exhaustivo del narrador sobre su medio. En cuanto a la dimensión semántica fundamental del negocio, se desprende del contexto general, que apunta a la motivación entre el espacio "bar" con su significado de "lugar para la obtención de información precisa sobre la vida del barrio". De ese modo, esta única aparición resulta suficiente para la coherencia textual.

Como señalábamos más arriba, el objetivismo en la presentación del espacio ha perdido su actualidad, dado que actualmente el narrador huye de representar los espacios y objetos en su realidad existencial cruda: "La moda del objetivismo parece haber cedido hoy el puesto a un realismo crítico con pretensiones dialécticas y a una revaloración de la fantasía"¹⁵⁹.

El narrador actual manifiesta objetividad ante el objeto o el espacio sólo parcialmente; durante el proceso de las presentaciones espaciales o descriptivas mantiene la neutralidad ante el objeto que trata hasta que en un momento determinado irrumpe con la inclusión de notas ideológicas a través de la valoración. De ese modo, su competencia crea una especie de objetivismo circunstancial.

En el siguiente fragmento de *Soldados de Salamina* el narrador presenta su *denominación*, el bar Bistrot, al que provee de unas *expansiones* que corresponden objetivamente al estilo del bistrot tradicional. Sin embargo, el narrador introduce la marca de su

¹⁵⁹ A. Amorós: *Introducción a la novela española contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 105

presencia mediante el juicio valorativo contenido en el adverbio *vagamente*:

“El Bistrot es un bar del casco antiguo, de aspecto vagamente modernista, con sus mesas de mármol y hierro forjado, sus ventiladores de aspas, sus grandes espejos y sus balcones saturados de flores y abiertos a la escalinata que sube hacia la plaza de Sant Doménech” (pág. 28).

En el segundo ejemplo, de *Caballeros de fortuna*, el narrador mantiene su descripción en el lábil límite de la objetividad por adjetivar “el brillo insomne” y “la mano exánime”. Pero al final, como si quisiera desligarse de un posible objetivismo, el narrador remata su descripción con una apreciación absolutamente subjetiva al especificar el resultado de toda la descripción, porque con “[eso] era suficiente para adivinar el carácter” el narrador está remitiendo retrospectivamente, mediante la actualización, a la descripción entera:

“En la sala principal de la casa, sobre un cubertero inglés de madera de raíz, había un retrato suyo de tamaño casi natural, donde entre los tonos del betún se distinguían apenas la blancura de unos encajes bizantinos, el brillo insomne de los ojos, el de los gavilanes de la espada, el de la barba rubia, el de un ópalo en la mano exánime cruzada en el pecho, el de las botas de un cordobán morisco y poco más, pero era suficiente para adivinar el carácter altivo y profundamente triste del Conquistador” (pág. 103).

4.2.2 El narrador en primera persona

En comparación con el narrador en tercera persona, las limitaciones del narrador homodiegético son evidentes. Al tratarse de

un actante más de la historia narrada, su percepción y su competencia dependen del principio de *focalización interna*¹⁶⁰: no puede tener conocimiento más que de aquello que ha vivido o que le ha sido referido. Todo aquello que ignora y necesita ser incluido en la trama debe averiguarlo a través de segundos narradores, de intermediarios. Aunque dicha dependencia le hace abandonar momentáneamente su discurso, el narrador nunca pierde el control sobre él¹⁶¹.

De las funciones principales del narrador que propone G. Genette¹⁶², a saber, narrativa, de control, de comunicación, testimonial e ideológica, la que atañe a su competencia de presentador de espacios es la *función testimonial*, con la que el narrador aporta, testifica o da cuenta de su experiencia directa sobre un espacio determinado. Por tanto, la función testimonial del narrador sobre el espacio requiere que sea homodiegético, por la necesidad de estar vinculado con la historia que cuenta:

“... relación afectiva, desde luego, pero también moral o intelectual, que puede adoptar la forma de un simple testimonio (...) o el grado de precisión de sus propios recuerdos, o los sentimientos que despierta en él determinado episodio”¹⁶³.

M. C. Bobes concuerda con Genette cuando explica que el narrador en primera persona tiene limitado su acceso a todo aquello que permanece a su alrededor. Al convertirse en observador, su menor capacidad de presentar el espacio respecto al narrador omnisciente la suple dando relevancia a todos los signos semánticos que influyen en la constitución del espacio:

¹⁶⁰ G. Genette: *Op. cit.*, pp. 241-245

¹⁶¹ Por otro lado, este procedimiento provee a la novela de la riqueza de contrastes que posibilita la dialogía.

¹⁶² G. Genette: *Op. cit.*, pp. 308-312

¹⁶³ *Ib.*, p.310

“El lenguaje directo, los objetos, los gestos, la distancia y los valores paralingüísticos, todos son signos que informa sobre actitudes, conductas y relaciones”¹⁶⁴.

La mutua implicación entre espacio y narrador homodiegético puede ejemplificarse con un porcentaje muy elevado de la novela producida en España en las tres últimas décadas, desde *Varada tras el último naufragio* (1980) hasta *Los viejos amigos* (2003), por poner tan sólo dos ejemplos. Al tratarse de un narrador en primera persona, la presentación que hace del espacio tiene un significado unívoco, incontestable y, además, tiene la libertad de complementarlo ideológicamente. Los demás personajes no entran en colisión con la competencia espacial del narrador sobre el lugar determinado que este último ya haya presentado, excepto si el narrador utiliza la ironía, en la que sí puede contrastar su presentación espacial con la de otro personaje.

En *Todas las almas*, el narrador se erige en la única voz que analiza la ciudad de Oxford como espacio, con lo que, a pesar de ser un inmigrante español en la ciudad inglesa, su opinión, de alto contenido ideológico, no aparecerá contrastada con la de otros personajes. Ante la falta de testimonios contrastivos, el narrador puede incluso llegar a creer que tiene mejor dominio del lugar y de la idiosincrasia de los habitantes de Oxford que los mismos oxonianos (págs. 38-41). La relación que establece con dicho espacio es de franco distanciamiento, con lo que su estancia de dos años allí se caracteriza por la falta total de integración:

¹⁶⁴ M. C. Bobes: *Op. cit.*, p. 297

“¿Qué me importan los lazos establecidos en esta ciudad a la que no pertenezco y en la que no me voy a quedar? ¿Qué influencia o qué peso tiene lo que haya acontecido antes de mi llegada, antes de mí? Aquí no padezco la responsabilidad de haber asistido, no he asistido a nada. Este lugar inmóvil (...) No dejaré ningún rastro. Para mí este territorio es territorio de paso...” (pág. 84)

Aunque Oxford se beneficia de un alto grado de consistencia narrativa en *Todas las almas*, gracias a tener un sólo presentador, queda caracterizado con los atributos negativos que implica una relación malograda del protagonista con su entorno:

“Oxford es, sin duda, una de las ciudades del mundo en las que menos se trabaja, y en ella resulta mucho más decisivo el hecho de estar que el de hacer o incluso actuar (...) Los quebradizos días en que viví en Oxford, con una identidad brumosa... (...) Lo único que interesa de veras en la ciudad de Oxford es el dinero, seguido a cierta distancia por la información, que puede ser un medio de obtener dinero (...) Todos los que viven allí están perturbados o son unos perturbados. Pues *no están en el mundo* (...) La ciudad de Oxford, sobre todo cuando llega lo que allí no tienen más remedio que considerar buen tiempo, es decir en Trinity, está poblada, es más, está abarrotada de pordioseros (págs. 10, 33, 36, 69 y 115).

En las citas escogidas el narrador hace uso, sobre todo, de la *función testimonial* para presentar el espacio denominado ‘Oxford’. Su ampliación personal tiene un tinte negativo, sin llegar a ser pesimista, por el alto grado de ironía que contiene, a lo que contribuye el

equilibrio entre el grado de rechazo y de vinculación que el narrador mantiene hacia su entorno.

4.2.3 El narrador en tercera persona

El narrador tiene una determinada competencia discursiva, en función del conocimiento que tenga de la historia que hay detrás de su relato, por lo que el tratamiento que haga del espacio dependerá de su estatus narrativo, que aumentará su competencia cuanto más se acerque a la omnisciencia:

“...el discurso novelesco tiene diversas posibilidades de organización y presentación, según la actitud que el narrador adopte respecto a la referencia, es decir, frente a los hechos que constituyen la historia”¹⁶⁵.

La omnisciencia u omnipresencia¹⁶⁶ permite al narrador no sólo acceder a lugares donde el personaje no puede, sino alternar varios lugares lejanos o, incluso, presentarlos de manera simultánea. Sin embargo, la omnisciencia también sufre transformaciones, de acompañar la representación artística con una sociedad siempre cambiante. Por ejemplo, la actitud positivista del narrador realista del siglo XIX resultaría difícil de justificar incluso en la novela realista de hoy en día:

“... el narrador decimonónico está interesado fundamentalmente en la psicología de los personajes, que supone tortuosa y de difícil interpretación, y ese interés por los

¹⁶⁵ *Ib.*, Madrid, Gredos, 1985, p. 317

¹⁶⁶ Aunque S. Chatman, *Op. cit.*, p. 228, propone distinguir entre ‘omnisciencia’ y ‘omnipresencia’ nosotros utilizaremos los dos términos indistintamente dado que el hiperónimo ‘omnisciencia’ resulta igual de apropiado que ‘omnipresencia’ al aplicarlo aquí.

complejos motivos psicológicos condiciona el espacio novelesco y se refleja en él. La interiorización del alma del personaje viene irremediadamente acompañada de una interiorización de los espacios habitados”¹⁶⁷.

La aseveración de M. T. Zubiaurre no puede aplicarse al narrador de, por ejemplo, *Romanticismo* o *La caída de Madrid*. Los narradores omniscientes decimonónicos y actuales comparten el interés por mostrar los interiores que, en general, mantienen una relación metonímica con los personajes; y también ambos se adentran (aunque el narrador actual no ahonda) en la psicología de los personajes. Pero el narrador de hoy en día se aleja del realismo del siglo XIX en que esos tratamientos los relativiza mediante el contraste, bien a través de su discurso o bien de otros personajes. El narrador realista actual se preocupa mucho menos de emitir juicios de valor basados en los usos sociales supuestamente normativos; incluso no obliga a sus personajes a la observancia rígida de ese código social. También ahora se decanta más por la ironía ya que ésta se basa en el distanciamiento y, por tanto, en cierto grado de neutralidad o falta de compromiso

En este sentido, M. C. Bobes piensa que las razones en el cambio de perspectiva entre la novela tradicional y la moderna pueden deberse a “una crisis de fe en los valores semánticos del lenguaje”:

“La novela, y a medida que el narrador renuncia a su omnisciencia, se ve obligada a proporcionar signos que insistan en el significado de los enunciados de valor ostensivo. Si el narrador actúa como un observador, tiene que sacar el máximo partido a lo que está en la escena, en el espacio que resulta

¹⁶⁷ M. T. Zubiaurre: *Op. cit.*, p. 277

asequible, a lo que está en el presente, es decir, a todo lo que ostensivamente pueda identificar”¹⁶⁸.

El narrador omnisciente de *Romanticismo* aprovecha una simple *expansión* descriptiva para cada uno de los personajes, Simón y Beíta, para mostrar, mediante la figura retórica de la alusión, la diferencia de aspiración social en sus familias respectivas. A continuación, el narrador se fija en la madre de la muchacha y describe sus acciones. A través de la hipotiposis muestra la reacción de desaprobación que la madre manifiesta de forma cinética. Al invertir el orden lógico de causa y consecuencia, el narrador destaca aún más la ironía final: el clasismo entre miembros del mismo estrato social, el proletariado, diferenciado por el contraste entre urbe y ciudad:

“Simón vestía ropa de invierno, la misma con la que asistía a la escuela cuando los veraneantes desaparecían. Y Beíta, que siempre iba muy puesta por su madre y con las uñas de las manos pintadas, formaba con él una pareja extravagante. Cuando Bea los vio juntos y se enteró por Vences de que congeniaban ensombreció la cara, enderezó el cuello, agitó la cabecita y taconeó, disconforme con la condescendencia de su hija hacia quien siendo tan humilde como ella no pertenecía a la vanguardia proletaria y ni siquiera urbana” (págs. 356-357).

El narrador de *Romanticismo* muestra una rica variedad de espacios, como muestra en la presentación siguiente. En ella recurre al sarcasmo para marcar el contraste del local en que se reúne la Asociación Socialista con la llegada de un nuevo miembro cuya apariencia profética. El distanciamiento del narrador respecto al

¹⁶⁸ M. C. Bobes: *Op. cit.*, p. 298

espacio que presenta lo destaca con un expresivo léxico coloquial (*currante, chundaratero, la masonería del cobre*):

“De no haberse consagrado aquel local a la filosofía laica y al servicio del currante se diría que el espíritu cristiano lo había transformado en belén o al menos que en su pórtico se recortaba el símbolo del milenarismo cuando, con la expectación que destilaba su figura, compareció en aquel ámbito chundaratero e inequívocamente urbano la estampa bucólica del hermeneuta Sesé que reforzaba sus consabidos atributos de piel de oveja, sandalias abiertas y cayado de pastor con una armónica y una cabra...” (págs. 544-545)

Este fragmento, cuyo cronotopo histórico refiere a poco después del triunfo socialista en las Elecciones generales de 1982, ridiculiza la falta de rigurosidad y el oportunismo que conlleva el éxito clamoroso en política.

A la hora de presentar sus espacios, el narrador depende de su propia competencia sobre los lugares que despliega en su narración. El narrador omnisciente posee absoluto dominio sobre toda la materia novelesca y, por tanto, del espacio; puede acceder a los más escondidos rincones, ver hasta el más pequeño detalle.

Una característica privativa de esta clase de narrador es la *simultaneidad*, procedimiento mediante el cual el narrador alterna en su relato dos o más sucesos que ocurren al mismo tiempo en lugares diferentes. Los dos acontecimientos simultáneos pueden ocupar distintas posiciones: sucesiva o incrustada. En este último caso el primer acontecimiento queda en suspenso, influyendo sobre el desarrollo de la trama. Naturalmente, la simultaneidad se expresa

secuencialmente en el discurso, por lo que su efecto de sincronía se consigue mediante un proceso de actualización *a posteriori* en el proceso de recepción.

Hasta cierto punto puede considerarse habitual, en el narrador omnisciente, la narración de acciones que ocurren al mismo tiempo en diferentes lugares. En los casos más evidentes, la simultaneidad va marcada por expresiones temporales propias (por ejemplo, *en ese momento, al mismo tiempo, mientras tanto*). En *Cuerpos sucesivos*, el narrador cuenta cómo Clara se queda en la habitación de su amante, David, el día que éste abandona el colegio mayor, camino de la iglesia donde va a casarse con su novia formal, Gloria. El siguiente párrafo se centra en dos acontecimientos que ocurren a varios kilómetros en el mismo momento:

“Clara entró en la habitación de David, ya desierta (...) se sentó sobre una maleta y se le saltaron las lágrimas. *En ese momento* llegaba Gloria a la iglesia de los Jerónimos en otro Mercedes, adornado con guirnaldas de azucenas y cintas blancas, para efectuar la entrada por la nave central...” (pág. 128) [la cursiva es nuestra]

4.3 Limitaciones del narrador

4.3.1 Narrador con deficiencia espacial

Un narrador puede observar un desinterés absoluto hacia el espacio y, por tanto, nombrarlo apenas, sin dotarlo semánticamente, ya que su objetivo principal apunta hacia la exposición de ideas y tesis. El espacio, aquí, aparece como un marco inevitable para justificar determinados cambios en las acciones. Este es el tratamiento del espacio que resulta más común entre la novela de tesis, intelectual

o ideológica, donde la mayor preocupación reside en la transmisión o exposición de ideas sobre los problemas éticos y sociales que atañen al ser humano como componente de una sociedad:

“La novela intelectual responde a un deseo cognoscitivo: queremos saber cuáles son las verdaderas razones, motivos y orígenes, o cuál es la verdad sobre la vida misma. (...) No tengamos un concepto muy estrecho de lo intelectual. Para que una novela lo sea no es esencial que discuta problemas muy elevados. Lo fundamental es que la visión del mundo que nos dé sea amplia, inteligente, sabia, compleja; y, como consecuencia casi inevitable de todo ello, irónica ante muchas pequeñeces de nuestra vida”¹⁶⁹.

Para cumplir tales cometidos el narrador de *Historia de un idiota contada por él mismo*¹⁷⁰ no presenta una marcada dependencia de un cronotopo determinado (además, necesita menos del espacio que del tiempo), ya que la novela discurre por una espiral de hipótesis, argumentos, razonamientos y conclusiones que, al no abandonar el ensimismamiento intelectual, apenas sí necesita ataduras espaciales. La representación del espacio a veces parece más un accidente narrativo que el lugar donde transcurre la acción. La conexión del personaje con el espacio que habita, aparenta no tener motivación, como si estableciese su relación a pesar del narrador mediante una coincidencia inevitable en unas coordenadas discursivas particulares. Así ocurre en el capítulo que trata la “felicidad guerrera”, en referencia a su experiencia militar en el campamento de San Clemente, Gerona:

¹⁶⁹ A. Amorós: *Op. cit.*, pp. 135, 137

¹⁷⁰ *Historia de un idiota contada por él mismo* también nos ha servido para ejemplificar la ‘presentación deficiente del espacio’, en el capítulo 1.1. Sin embargo, opinamos que la diferente perspectiva aplicada a cada ejemplo no produce redundancia entre ambos.

“...San Clemente, campamento situado en la parte de Gerona. (...) iba a instalarme fuera de la duración y el espacio cotidianos durante tres meses...” (págs. 65-66).

Una vez que el narrador nombra este espacio, ya no vuelve a referirse a él como un espacio vivo, como un lugar que establezca algún lazo particular entre los personajes que lo habitan, pues lo que sigue son divagaciones sobre cómo el narrador abandona la ‘felicidad amorosa’ al conseguir entrar en los dominios de la ‘felicidad filosófica’, o sobre cómo su figura de centinela le remite a la época de las cavernas, a los orígenes de la especie.

La mínima configuración del espacio de esta novela se relaciona, a su vez, con la prescindencia de personajes, y ambos hechos dan como resultado la escasa aparición de acontecimientos. En todo caso, los acontecimientos limitan su existencia a una rememoración intelectualizada. Esta cadena de aminoraciones sirve para realzar el constante proceso intelectual aludido con que el narrador alimenta el contenido psicológico de la obra, que cumple el presupuesto citado por L. Goldman sobre la clasificación genérica de G. Lucáks:

“La novela psicológica se preocupa sobre todo del análisis de la vida interior, y se caracteriza por la pasividad del héroe y una conciencia demasiado amplia como para satisfacerse con lo que el mundo convencional puede ofrecerle”¹⁷¹.

En el fragmento de la novela que comentamos, lo realmente importante, en cuanto a la significación espacial, radica simplemente en saber que el narrador se sitúa y permanece en un campamento

¹⁷¹ L. Goldman: *Towards a Sociology of the Novel*, London, Tavistock, (1964) 1975, p. 2: “the psychological novel [is] concerned above all with the analysis of the inner life, and characterized by the passivity of the hero and a consciousness too broad to be satisfied by what the world of convention can offer him”

militar. De este modo el espacio se minimiza, se estiliza hasta tal punto que el lector tiene que asumir la competencia de hacerlo habitable cada vez que aparece una nueva referencia del narrador como ocupante de ese espacio. Después de sendos párrafos sobre las novedades de la vida cotidiana y de la vida reflexiva comparadas, y sobre el aunamiento en el narrador de toda la especie humana, el lector tiene que encontrarse con la palabra 'CENTINELA' (en mayúsculas en el texto) del siguiente párrafo para recordar el espacio en que está situado el narrador. Esa desvinculación del personaje respecto del espacio recorre toda la trama de *Historia de un idiota contada por él mismo*. Como novela de contenido intelectual, utiliza la ironía para alejarse de los discursos ensayístico y filosófico canónicos. A este procedimiento de transformación semántica el narrador recurre numerosas veces para nombrar determinados espacios mediante una definición ingeniosa, ideológica:

Evita el sustantivo 'colegio' sustituyéndolo por definiciones como 'reserva de antropoides' o 'factoría de brutalidades' (pág. 15). En lugar de nombrar 'África' utiliza la metáfora 'la negra Nada' (pág. 39), aludiendo a la nula capacidad de decisión sobre su propia demografía que tiene el continente africano.

También define algunos espacios mediante el sarcasmo, resaltando sus características burlescas o éticamente criticables, de acuerdo a los intereses particulares del narrador:

"La (...) educación [primaria] que comencé a recibir en el colegio, uno de aquellos pretenciosos mastodontes que las órdenes religiosas construyeron con la intención de dar rienda suelta a sus más corruptos instintos. Un colegio caro, hortera, regentado por inválidos de alma y cuerpo, situado en una

inmensa finca próxima a la Plaza de la Bonanova, finca hoy en parte parcelada y trufada de edificios, como si se tratara de un monumento al dinero, único y verdadero objeto de la educación religiosa de entonces (...) San Sebastián, antigua residencia veraniega de pelmazos madrileños, hoy charco de alcohol en el verde corazón de Guipúzcoa, nos acogió como madre que es (...) La ciudad de Florencia es (...) el resultado de la guerra, del crimen y la estafa. (...) A la historia sólo pasan los canallas. (págs. 13, 46, 116-117)

Estas referencias muestran otro procedimiento singular del narrador para la presentación del espacio; a saber, la contraposición de dos momentos históricos cercanos para resaltar la transformación que el espacio ha sufrido. Por otro lado, dicho cambio siempre manifiesta una evolución hacia una degradación mayor.

Otro caso de deficiencia espacial la presenta el narrador en primera persona que tan sólo tenga un conocimiento parcial de los espacios donde se desarrollan determinadas acciones, bien porque los ha transitado escasamente o bien porque son espacios referidos por otro personaje. En ambos casos, el revestimiento significativo de dichos espacios dependerá tanto de la interpretación que el narrador haga de ellos como de la cantidad de veces que aparezca en la trama, de modo que todo pasa a formar parte de la red de isotopías. Pero también puede acudir a otros medios, dado que no puede hacer uso de la simultaneidad:

“Si la ignorancia [del narrador] es espacial, es decir, si por ejemplo la historia transcurre en dos espacios simultáneos o sucesivos y el narrador finge haber estado sólo en uno, el

artificio más frecuente consiste en repartir la materia entre dos narradores, o hacer un desplazamiento del narrador único que, a través de la confidencia o escritos, llegará a completar la historia”¹⁷².

P. Hamon, en su obra sobre la descripción señala que la delegación en un personaje por parte del narrador posibilita que la descripción se integre con mayor naturalidad en la narración. Dado que el personaje no puede usurpar la competencia del narrador, sino solamente tomar su palabra momentáneamente, la descripción que haga aquél tiene que hacerla mediante el diálogo. La consecuencia es que el objeto o el espacio que se presenta no aparece en el discurso como percepción visual o intelectual del emisor sino como presentación escénica, mediante la representación directa de un personaje. Extendiendo la validez de lo expuesto y de la cita de Hamon al espacio en general, la delegación del narrador en un personaje supone una deficiencia de su competencia espacial que se compensa con una mayor competencia del personaje:

“Otro modo sencillo de hacer más natural la inserción de una descripción en un enunciado consiste en la delegación en un personaje que asumirá, mediante su palabra, dicha delegación. En lugar de ‘ver’ un escenario, el personaje ‘contará’ dicho escenario, lo comentará para el otro, el personaje pronunciará, de ese modo, una unidad textual que aparecerá por escrito, el enunciado descriptivo delega en una enunciación descriptiva, delegada y personificada; el personaje es aquí, esencialmente, portavoz”¹⁷³.

¹⁷² M. C. Bobes: *Op. cit.*, p. 320-321

¹⁷³ P. Hamon: *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 19881, p. 197 : “Une autre façon commode de naturaliser l’insertion d’une liste, d’une description, dans un énoncé, c’est d’en déléguer la

La fuente de la edad debe su título a la expedición local que emprende una camarilla de amigos en busca de la fuente de la eterna juventud. Dos de los expedicionarios, Ángel y Chon, separados circunstancialmente del grupo, se refugian en una cueva para pasar la noche. Al encontrar allí dentro un manantial beben con la ilusión de que esas sean las aguas milagrosas de la fuente mítica. La atracción sexual que los personajes sienten mutuamente se mezcla con su predisposición a recibir del agua una energía rejuvenecedora y terminan haciendo el amor.

A la mañana siguiente les encuentra el resto del grupo, que llega guiado por un pastor conocedor de la zona. En este momento la trama exige al narrador omnisciente que clarifique la ambigüedad que los dos enamorados han creado acerca de la fuente de la edad. Sin embargo, su estatuto narrativo no le permite contar la leyenda del manantial de la cueva porque ésta ha evolucionado hacia un significado fantasioso o supersticioso, propio de la ignorancia de los lugareños, y cuyo contenido popular no puede ser asumido por la cultura del narrador. Para evitar citar su propio discurso tiene dos opciones: narrar la leyenda como hecho referido por otros o ceder la palabra a otro personaje. La primera opción tiene un menor grado de verosimilitud ya que el narrador estaría refrendando una creencia supersticiosa. Así pues, recurre a la delegación en otro personaje, el pastor, porque reúne el conocimiento de su medio y el estatuto narrativo necesario para introducir una superstición con el grado de convicción y de compromiso que requiere el acontecimiento.

déclination à un personnage qui assumera, par sa parole, cette déclination. Au lieu de ‘voir’ un spectacle, le personnage parlera le spectacle, le commentera pour autrui, le personnage parlera donc une unité textuelle que apparaîtra écrite, l’énoncé descriptif est délégué à une énonciation descriptive, délégué et incarnée ; le personnage est ici, essentiellement porte-parole”

Para introducir su relato, el pastor primero se interesa por cómo pasaron la noche en la cueva Ángel y Chon. Estos, callando la anécdota que vivieron, posibilitan que el pastor comience su narración legendaria que, una vez finalizada, será recibida con agrado pero con incredulidad por parte de los cultos urbanitas que forman su auditorio. De ese modo, el discurso de la novela propone tres perspectivas distintas sobre el mismo objeto, la leyenda del manantial de la cueva: la fidelidad, representada por el pastor; la experiencial, asumida por la pareja de amantes; y la escéptica, expresada en la actitud de los expedicionarios ante lo que en definitiva constituía su objetivo, el hallazgo de la fuente de la edad. El narrador, con ello, aminora su presencia al dejar que sean los personajes quienes se encarguen del acontecimiento, mediante el procedimiento de la presentación escénica. La narración del pastor es la siguiente:

“-¿La noche la pasaron tranquila ahí dentro? (...) Pues la Cueva (...) tiene su leyenda. El agua del manantial es superior, pero hay pastores que prefieren aguantar la sed antes de entrar a probarla (...) En la Cueva dicen que habitan las Cristalinas, metidas en el manantial, porque en el agua es donde ellas se albergan (...) y vienen para hacer sus fechorías, aunque a flote sólo salen tres días de cada año, que nunca se sabe cuáles son (...) [El mal que producen son] enredos (...); picias y trastornos de esos todos los que se cuentan son pocos. Y lo malos es cuando pillan a un hombre solo, porque, antes que otra cosa, son desvergonzadas. De lo que hacen casi ni hablar se debe. Por eso, les preguntaba aquí, a estos señores, si la noche la pasaron tranquilos ahí dentro” (pág. 206).

S. Chatman reúne otras dos deficiencias del narrador en la presentación del espacio, la *función selectiva* y la *función panorámica*¹⁷⁴.

La *función selectiva*, aplicada al espacio, tiene como objeto la elección, por parte del narrador, de algunos datos específicos entre los posibles o disponibles para presentar un espacio. Selección implica elisión, por lo que frecuentemente la función selectiva pone de relieve la información espacial que falta.

R. Gullón, por su parte, llama a este procedimiento “los espacios del silencio”. Con la información eludida el receptor tiene la labor de suplir un contenido para los vacíos semánticos (‘realidades sutiles y evasivas’ en palabras de Gullón¹⁷⁵):

“Baste observar que los silencios no son agujeros, sino elementos complementarios de lo que la palabra edifica. El movimiento se detiene en un punto y al hacerlo nos incita a suplir a continuación, pensando, imaginando, estableciendo hipótesis plausibles que enlacen lo dicho con lo callado”¹⁷⁶.

El procedimiento de callar información en la presentación del espacio, lejos de originar una adherencia semántica y, por consiguiente, pragmática, en realidad refuerza la competencia tanto del narrador como del receptor.

La *función panorámica* del narrador en el tratamiento de espacios consiste en un resumen de la presentación espacial, obviando escenas particulares. Este procedimiento, según Chatman, incluye el proceso de simultaneidad y, en consecuencia, atañe al narrador

¹⁷⁴ S. Chatman: *Op. cit.*, p. 228

¹⁷⁵ R. Gullón: *Espacio y novela*, Barcelona, Antonio Bosch, 1980, p. 7

¹⁷⁶ *Ib.*, p.8

omnipresente, aunque llama la atención que Chatman se refiera con 'función panorámica' a la competencia del narrador omnipresente en exclusiva. El concepto deriva de la 'presentación panorámica' aplicada a la narración de acontecimientos, que tiene su origen en la 'narración simple' de Platón, se reinstaura con H. James y se sistematiza con P. Lubbock, y su procedimiento lo establece éste último con el ejemplo de la narrativa de W. Thackeray:

"... para tratar el panorama (...) hay que comparar a la vez *Vanity Fair*, *Pendennis*, *The Newcomes*, *Esmond*, todas ellas. Thackeray las considera como grandes extensiones, despliegues de territorio, que han de ser recorridos de un extremo a otro con un solo golpe de vista (...) El espacio permanece ante él, su imaginación deambula con libertad por todo ese espacio, hacia delante y detrás. Todo él se mostraba a la vez, en única exploración"¹⁷⁷.

Siendo evidente que Chatman establece su definición de 'focalización panorámica' a partir de la 'presentación panorámica' en el sentido consolidado por la crítica de habla inglesa, no entendemos la razón por la que Chatman adjudica la focalización panorámica al narrador omnipresente en exclusiva. De hecho, cualquier narrador tiene la libertad de aplicar su punto de vista a la focalización panorámica, según la definición del propio Chatman:

"Al narrador se le puede permitir que relate las escenas de una en una (una en la que su conciencia central esté presente

¹⁷⁷ P. Lubbock: *The Craft of Fiction*, London, J. Cape, (1921) 1965, p. 93: "... the panorama (...) is to be confronted at once with *Vanity Fair*, *Pendennis*, *The Newcomes*, *Esmond*, all of them. Thackeray saw them as broad expanses, stretches of territory, to be surveyed from edge to edge with a sweeping glance (...) The landscape lay before him, his imagination wandered freely across it, backwards and forwards. The whole of it was in view at once, a single prospect..." Véase también W. C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University Press of Chicago, 1961, epígrafe "Providing the Facts, 'Picture', or Summary", pp. 169-177

visualmente), o puede tener el poder de pasar de una a otra escena con entera libertad en un intento de expresar acciones simultáneas (como en la feria del condado en *Madame Bovary*), o puede asumir (separada o simultáneamente) el poder de ignorar escenas individuales y resumir espacialmente lo que ha sucedido (llamada a veces la función 'panorámica'). Esta capacidad para saltar de un lugar A a otro lugar B sin la autorización de una inteligencia central en la escena debería llamarse 'omnipresencia' en vez de 'omnisciencia'¹⁷⁸ [la cursiva es nuestra].

Es claro que lo establecido en el segundo periodo disyuntivo, basado en el procedimiento de la simultaneidad, exige del narrador una competencia que sólo tiene el omnipresente. Pero la última posibilidad, que hemos marcado con cursiva, puede ser llevada a cabo por cualquier tipo de narrador, omnipresente o en primera persona, incluso aunque adopte el estatuto de narrador objetivista.

La *función panorámica* tiene especial rendimiento en la presentación de un espacio al mismo tiempo que se desarrolla la acción, con lo que el lector va descubriéndolo al mismo tiempo que el narrador. Esta técnica puede aprovecharse para crear suspense cuando el espacio es amenazador para los personajes que lo habitan¹⁷⁹, y quizá sea una de las mayores similitudes entre las técnicas narrativas de literatura y cine. El descubrimiento dosificado del espacio hace que el contenido semántico vaya aumentando hasta el final de la acción. El resultado final puede coincidir con las

¹⁷⁸ S. Chatman: *Op. cit.*, p. 228

¹⁷⁹ *Ib.*, pp. 109-116

expectativas de recepción lógicas respecto a ese proceso significativo. Si es así, al actuar el espacio de manera previsible, la variación entre la situación inicial y la final viene marcada por el grado de intensidad. Pero la acción también puede acabar en una situación inesperada respecto de la carga semántica prevista, por lo que ese espacio actualiza su significado. Con ello el receptor establece un nuevo punto de partida en la consideración de ese espacio y su relevancia en la trama.

En *El último verano*, Amanda, la joven protagonista, visita el Cabo Ossián, lugar donde la madre murió en circunstancias extrañas. Amanda se sitúa al borde del acantilado con una actitud ambigua, pero preocupante: quizá sólo pretende entender la muerte de su madre, pero quizá busca su propio final. Evidentemente, el horizonte de expectativas por parte del receptor establece de inmediato la imposibilidad del suicidio, ya que al tratarse de un narrador homodiegético se espera que acabe de narrar su propia historia. En el fragmento, la presentación panorámica del espacio se centra en escasos detalles para adaptarse al sentimiento de la narradora. El movimiento nervioso de una unidad espacial a otra (*camino, mar y rocas*) junto a la potenciación del eje direccional de la percepción visual (*frente al faro, abajo, a mi izquierda, a mis pies*), reproducen el vértigo que confiesa estar sintiendo la propia narradora:

“El camino acababa bruscamente frente al faro (...) Abajo estaba el mar, tan lejano que tuve que sentarme para evitar el vértigo. A mi izquierda, las rocas descendían suavemente hacia el agua, formando grutas y salientes que se difuminaban en el último resplandor del día. Pero justo a mis pies se convertían en una pared negra y vertical, como cortada con un cuchillo gigante

(...) Y yo seguía clavada allí, sin pensar absolutamente en nada” (pág. 131).

Amanda se siente cada vez más atraída por el punto final donde las olas baten las rocas. Cuando más concentrada está en el abismo, aparece el hijo del farero, preocupado por la seguridad de Amanda: “- Te vas a caer (...) No te irás a suicidar, ¿verdad?” (pág. 132).

Este personaje, cuyo atributo lo supone el dominio del espacio en que se encuentran, se convierte en el catalizador del traspaso generacional de madre a hija, con la colaboración de un espacio común, el acantilado donde murió la madre de Amanda y donde ésta resurge, donde vence su aciago estigma.

4.3.2 La distancia del narrador respecto del espacio

El concepto de *distancia* como procedimiento para el análisis narrativo parte de W. Booth. Relacionado con el punto de vista, la *distancia* refiere al grado de alejamiento, físico o conceptual del narrador respecto a los demás elementos que intervienen en el relato. Booth no cita en ningún momento el espacio, pero puede inferirse fácilmente la equivalencia a partir de su exposición teórica. La base de su teoría la explicita el estudioso norteamericano en las primeras líneas de su análisis de la *distancia*:

“Tanto si forman parte de la acción como agentes o como si la acción recae sobre ellos, los narradores (...) difieren notablemente en función del grado y clase de distancia que les separe del autor, del lector y de personajes de la historia. En cualquier acto de lectura se da un diálogo implícito entre autor, narrador, los personajes y el lector. Cada uno de ellos puede

cubrir, en sus mutuas relaciones, desde la identificación a la completa oposición, respecto a cualquier eje de valores, moral, intelectual, estético e incluso físico”¹⁸⁰.

Dentro del aspecto que comentamos, las limitaciones del narrador en el tratamiento del espacio, nosotros consideramos sólo el aspecto restrictivo de la *distancia*. Así pues, entendemos por *distancia espacial restrictiva* del narrador el alejamiento físico o valorativo que establece en su discurso respecto del componente espacial con el que se desvincula del compromiso hipotético de ofrecer la información necesaria para no crear vacíos semánticos. Por tanto, la primera consecuencia recae sobre el proceso de recepción, que tendrá que solucionar esas adherencias del mismo modo que hacía con las deficiencias de la *presentación selectiva*. Pero la distancia del narrador también puede crear determinadas discordancias con el personaje y, además, tiene diversas posibilidades para su presentación en función de su grado de explicitud o sistematización.¹⁸¹

R. Gullón piensa que la distancia del narrador respecto del espacio determina a éste no sólo en la percepción física, sino también en la psicológica. Psicológicamente, el personaje puede ver determinada su conducta o su actitud como consecuencia de su posicionamiento ante el espacio. Esto resulta claro si pensamos en la necesidad que los personajes muestran a menudo de acercarse o alejarse de un determinado lugar. Por ejemplo, la casa, como refugio,

¹⁸⁰ W. C. Booth: *Op. cit.*, p. 155: “Whether or not they are involved in the action as agents or as sufferers, narrators (...) differ markedly according to the degree and kind of distance that separates them from the author, the reader, and the other characters of the story. In any reading experience there is an implied dialogue among author, narrator, the other characters, and the reader. Each of the four can range, in relation to each of the others, from identification to complete opposition, on any axis of value, moral, intellectual, aesthetic, and even physical”

¹⁸¹ O. Ducrot y T. Todorov: *Diccionario enciclopédico de las Ciencias del lenguaje*, Madrid, Siglo XXI, (1974) 1983, p. 372

será buscada con ansiedad por el personaje que se encuentre en peligro, y en función de la distancia que se encuentre la trama evolucionará hacia unos acontecimientos u otros.

En cuanto al narrador, Gullón explica que su relación con la distancia espacial influye en el proceso de recepción: cuanto más se acerque el narrador a su espacio u objeto, mayor información proveerá en su discurso, con lo que el receptor podrá hacer una lectura más 'asistida'. Esa abundancia de datos espaciales, propia (aunque no exclusiva) del narrador realista, permite al receptor reconstruir topográfica y semánticamente el universo representado con facilidad. Por el contrario, cuanto mayor sea la distancia en que se sitúe el narrador respecto de su espacio, mayor deficiencia de unidades espaciales proveerá, con lo que el receptor, como ya hemos visto al hablar de las deficiencias espaciales, también aumentará su extrañamiento y su limitación topográfica en la lectura de la novela:

“El modo narrativo y la situación del narrador establecen la distancia entre narrador-narración-lector. Una acumulación de detalles realizada para que el lector se sienta en terreno familiar, reducirá la distancia entre él y lo narrado (...) Si el propósito del narrador es, por el contrario, presentar lo contado en forma insólita, desfamiliarizadora, la distancia automáticamente será mayor; al sugerir una lectura menos convencional, nos alejará del texto”¹⁸².

Cuando el narrador se encuentra a una distancia considerable del espacio donde ocurre el acontecimiento, puede ver lo que ocurre pero sin posibilidad de oír la conversación de los personajes o sin distinguir con exactitud sus acciones; imprecisiones que pueden

¹⁸² R. Gullón: *Op. cit.*, 19

producir en el narrador un sentimiento de frustración o de incapacidad para contar. Esta distancia del narrador respecto del espacio la denomina B. Uspenski *escena muda*:

“Un caso especial (...) de descripción generalizada, producida por una relativa distancia remota, es el procedimiento de “escena muda”. Dicho procedimiento, característico de Tolstói, emplea la descripción pantomímica del comportamiento del personaje: se describen los gestos, pero no las palabras”¹⁸³.

La *distancia espacial restrictiva* tiene un efecto singular en *Soldados de Salamina*. El narrador, Javier Cercas, viaja hasta Dijon, Francia, para conocer a Miralles, quien según todas las inferencias textuales fue el anónimo soldado republicano que salvó la vida del falangista Sánchez Mazas al no delatarlo ante el pelotón de fusilamiento.

Cuando Javier Cercas pregunta a Miralles directamente si fue él aquel ‘héroe’ guerrero, Miralles responde con un definitivo “no”. Ni Cercas ni seguramente el receptor esperaban la negativa, e incluso podría inferirse que Miralles miente con buenas y coherentes intenciones. La ambigüedad del planteamiento del héroe aumenta cuando inmediatamente después de la respuesta negativa de Miralles, al alejarse el taxi que lleva a Cercas a la estación de tren, el narrador introduce un factor de suspense al declarar la pérdida de una declaración que hace Miralles, y que Cercas no oye a causa de su alejamiento:

¹⁸³ B. Uspensky: *A Poetics of Composition*, Berkeley, University of California Press, 1973, p. 65: “A special case (...) of generalized description, carried out from a relatively remote position, is the device of the “silent scene”. This device is particularly characteristic of Tolstoy and employs a pantomimic description of the behavior of the characters: the gestures are described, but not the words”

“[Miralles] apartó la mano de la ventanilla y le ordenó al taxista que arrancara. Luego, bruscamente, dijo algo, que no entendí (tal vez fue un nombre, pero no estoy seguro), porque el taxi había echado a andar y, aunque saqué la cabeza por la ventanilla y le pregunté qué había dicho, ya era demasiado tarde para que me oyera o pudiera contestarme, le vi levantar el bastón a modo de saludo último y luego, a través del cristal trasero del taxi, caminar de vuelta hacia la residencia, lento, desposeído, medio tuerto y dichoso...” (pág. 205).

4.4 Perspectiva múltiple

Tanto si es homodiegético como heterodiegético, el narrador puede querer contrastar con otros personajes su conocimiento de un espacio, con lo que hará que estos expresen su propia visión. Al ser resultado de diversas subjetividades, se consigue una caracterización espacial más natural ya que es una visión polivalente y pluriperspectivista¹⁸⁴.

En *Cuerpos sucesivos*, David, su protagonista, y Clara, empleada de la limpieza en el colegio mayor donde él reside, mantienen sus encuentros amorosos en un almacén de utensilios de limpieza y objetos en desuso. El narrador heterodiegético trata ese espacio con un considerable grado de neutralidad:

“... al final de un patio de luces había un cuarto trastero donde se guardaban todos los objetos de limpieza, junto con viejos muebles arrumbados, herramientas de jardinería y algunos cacharros inservibles. Allí se dieron la primera cita

¹⁸⁴ O. Tacca: *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1985, Cap. III

pasada la medianoche de un mes de enero con un frío glacial” (págs. 122-123)

El narrador en un principio no transmite su ideología sobre el espacio, ni tampoco juzga la actitud de los amantes en relación al espacio que transitan, a pesar de conocer la personalidad y los sentimientos de ambos: “[Clara] le conducía al trastero en silencio y allí bajo el olor a detergente dejaba que le amara” (pág. 125).

Pero llega un momento en que decide hacer al lector partícipe de su punto de vista respecto a los encuentros amorosos en el cuarto de la limpieza:

“[David] cada noche bajaba al trastero del colegio y encontraba allí la inocencia más entregada. [Clara] en el trastero por un momento se creía libre porque volaba su imaginación en brazos de aquel amante” (pág. 125).

Sin embargo, no se conforma con dotar a su narración de un sentido unívoco sobre ese espacio concreto. Por eso ofrece dos nuevas perspectivas, definitivamente distintas, las de David y Ana. En el siguiente capítulo, David confía sus recuerdos a su amante, Ana, y le refiere aquella antigua experiencia amorosa con Clara:

“-La adoré en aquel cuarto lleno de objetos inservibles. Allí hice que se sintiera una reina. Le di cuanto le podía dar.

-No.

-Incluso creí que ella me estaría siempre agradecida por haberla tratado como a una señorita.

-¿Una señorita en el cuarto de las ratas? –exclamó Ana” (pág. 141).

Así pues, el narrador dota al cuarto de la limpieza de una significación objetiva inicial. Además, nos transmite una segunda

perspectiva mediante el significado que dicho espacio tiene para Clara, personaje que no manifiesta su opinión. Muy diferente, quizás inesperada para el receptor, resulta la declaración de David acerca de la significación del lugar que acogió aquella experiencia amorosa con Clara. La última perspectiva aparece con la reacción de Ana que establece un punto de vista más acerca del verdadero alcance significativo del cuarto trastero en la historia novelada. La declaración parece contener una recriminación que, sin embargo, no aclara ni el personaje ni el narrador.

B. Uspenski contribuye al análisis de la perspectiva múltiple mediante el estudio de las relaciones entre narrador y personajes de acuerdo a la coincidencia con uno o con varios de ellos.

El primer caso que analiza lo llama "la concurrencia de la posición espacial entre narrador y un personaje". Dicha concurrencia, que puede ser ocasional o permanente en el relato, se origina cuando el narrador acompaña a un personaje situado o moviéndose en un espacio determinado y lo que transmite en su discurso es exactamente el punto de vista del personaje con el que puede incluso identificarse ideológicamente:

"... si el personaje entra en una habitación, el narrador describe la habitación (...) Es más, el narrador puede confluir con el personaje asumiendo, en esa situación, sus sistemas ideológicos, fraseológicos y psicológicos"¹⁸⁵.

La concurrencia puede extenderse a varios personajes, siempre que el narrador deje su marca del paso de uno a otro.

¹⁸⁵ B. Uspensky: *Op. cit.*, p. 58: "... if the character enters a room, the narrator describes the room (...) Furthermore, the author may merge with the character, assuming for the moment, his ideological, phraseological and psychological systems". Nótese que Uspenski utiliza los términos 'autor' y 'narrador' como equivalentes.

El segundo caso que señala Uspenski lo denomina “la no concurrencia de la posición espacial del narrador y un personaje”. Se trata de un procedimiento equivalente a la simultaneidad recurrente de J. Frank por cuanto, según Uspenski, se origina mediante lo que él llama *recorrido secuencial*:

“A veces el punto de vista del narrador se traslada secuencialmente de un personaje a otro y de un detalle a otro, con lo que el lector tiene que recolectar y recomponer las diferentes descripciones en una sola idea. El movimiento del punto de vista del autor se parece aquí al de la cámara cinematográfica cuando provee un recorrido secuencial”¹⁸⁶.

El narrador pasa pues de un personaje a otro de los que tiene que respetar sus puntos de vista por lo que, en este caso, no puede fijar su atención en ningún otro punto del escenario hasta abandonar a los personajes con los que se está moviendo.

Años en fuga tiene en la *concurrencia espacial* del narrador con sus dos protagonistas un elemento constructivo esencial. La historia de Elsa y Marc constituye un anecdotario de desencuentros y alejamientos que obligan al narrador a seguirlos alternativamente y hacerlos coincidir en momentos clave. La estructura externa de la novela refrenda el procedimiento de Uspenski ya que intercala los capítulos dedicado a Elsa y Marc respectivamente hasta llegar a un capítulo en que se encuentran. El ciclo se repite hasta el final de la novela formando una trayectoria circular que, sin embargo, parece

¹⁸⁶ *Ib.*, p. 60: “Sometimes the narrator’s viewpoint moves sequentially from one character to another and from one detail to another, and the reader is given the task of piecing together the separate descriptions into one coherent picture. The movement of the author’s point of view here is similar to those of camera movements in film that provide a sequential survey of a particular scene”.

haber adquirido una consistencia en la relación de la pareja que se planteaba difícil desde el inicio de la historia.

4.5 Competencia topográfica del narrador

La novela realista convirtió en habitual el recurso narrativo de configurar sus espacios con la mayor cantidad posible de detalle y con un diseño racional, donde sus unidades espaciales mantienen una relación de causalidad:

“El realismo ha de interpretarse, desde la perspectiva del siglo XX, como un último y ansioso esfuerzo de sistematización del mundo. Se trata de hacerlo abarcable, de apropiarse, mediante un complicado proceso de interiorización y de “domesticación”, de la realidad exterior”¹⁸⁷.

Ese interés de transformar el mundo en algo manejable hace que la novela realista trate de contener una representación total del mundo real en su microuniverso. Como consecuencia, abunda la reproducción a escala de ciudades, pueblos y espacios rurales, poblados de toda clase de objetos que contribuyen a poner límites más consistentes a la topografía de los lugares.

El siglo XX reaccionó contra esa proliferación del detalle en la representación literaria estableciendo una variedad de opciones en la configuración artística del espacio como elemento topográfico. Sin embargo, queda el mismo interés hacia el espacio predilecto de la novela: la ciudad.

El narrador de la novela española de las últimas décadas sigue teniendo en la ciudad la morada preferida para su discurso, hecho que

¹⁸⁷ M. T. Zubiaurre; *Op. cit.*, p. 94

refleja la abundancia de calles atestadas, plazas, parques y bares. Sin embargo, esa topografía, a veces detallada, muestra la complicada relación del ser humano con la urbe. Normalmente no se constituye como el lugar privilegiado para las relaciones, sino para la soledad; no para el éxito, sino el fracaso; no la realización personal, sino la frustración:

“[La literatura] no tiende a ver la ciudad en términos comprometidos sobre la relación fundamental entre sus individuos sino más bien como un lugar de tremendo egoísmo, malicia recalcitrante y de superficiales, transitorios, y enajenados individuos persiguiendo unas vidas que comprenden desde las crudas dificultades a la corriente futilidad”¹⁸⁸

Quizá resulte una pintura muy rigurosa, pero realmente contiene todos los elementos comunes a la representación artística más habitual de la ciudad y, de hecho, podría incluirse en un análisis de Madrid como espacio en *Beltenebros*.

M. T. Zubiaurre¹⁸⁹ opina que la representación de la realidad urbana en la novela conjuga tres factores interrelacionados: su topografía, la sociedad que acoge y los individuos que la transitan. La conjugación de este aspecto estructural con el punto de vista sociológico de la cita anterior nos proporciona la interpretación de la ciudad del siglo XX como laberinto.

La topografía de una novela no es ajena al contenido semántico de la historia ni al proceso de recepción. Los callejones oscuros y sucios, cuya falta de luz no permiten al narrador ver el detalle, pueden

¹⁸⁸ R. Nisbet: *Sociology as an Art Form*, London, Heinemann, 1976, p. 62: “[Literature] tends to see the city not in any serious terms of organic relationships among individuals but instead as a place of largely egoistic, avaricious cunning and of superficial, transitory, and estranged individuals pursuing lives ranging from grim hardship to affluent futility”.

¹⁸⁹ M. T. Zubiaurre : *Op. cit.*, p. 257

asociarse con un acontecimiento violento o de misterio, mientras que un hotel de lujo tiene mucha probabilidad de acoger unas vidas que basarán en el dinero y el poder sus acciones, encomiables o recriminables. A su vez, los espacios de una novela, incluidos los citados anteriormente, establecen relaciones entre sí que orientan el proceso de recepción:

“... una representación sin dificultades para el lector [supone] una elaboración minuciosa de la obra (...) una preocupación por la lógica o un “sentido del espacio” (...) En el seno de un espacio que lo engloba todo, la presencia de lugares diferentes (...) mantienen entre sí relaciones de simetría o de contraste, de atracción, de tensión o de repulsión”¹⁹⁰.

Seguir la topografía de una novela implica poner en relación no sólo los espacios sino también la capacidad de comprender el comportamiento de los personajes en función de sus movimientos por el ‘mapa’ del mundo representado. Como señala H. Mitterand, cuando se estudia la topografía que adopta una novela se comprende el uso estratégico que los personajes hacen del territorio en que se mueven y el modo en que se trasladan de un lugar a otro, así como las conexiones que se establecen entre los diferentes puntos¹⁹¹. En este último aspecto coincide con A. J. Greimas: “... cualquier *lugar* puede ser aprehendido si está situado en relación a otro lugar”¹⁹².

¹⁹⁰ R. Bourneuf y R. Ouellet: *Op. cit.*, p. 117

¹⁹¹ H. Mitterand: *Op. cit.*, pp 87-88

¹⁹² A. J. Greimas: “Toward a Topological Semiotics” en *Narrative Semiotics and Cognitive Discourses*, Minnesota, Regents of the University of Minnesota, 1990, p. 139: “... any *place* can be apprehended only if it is situated in relation to another place”

P. Hamon¹⁹³ mantiene que mediante la topografía desplegada por el narrador, por su carácter lógico y por formar un sistema independiente de los géneros literarios, puede accederse al contenido ideológico de la obra. Efectivamente, la relación entre personajes y espacio refleja (si no se trata de un objetivismo estricto) tanto la psicología de los individuos como la influencia de los espacios sobre ellos. Además, personajes y espacios se constituyen como las dos categorías más relevantes a la hora de considerar el aspecto sociológico del relato.

M. T. Zubiaurre señala uno de los aspectos más habituales en la relación del individuo con el espacio urbano desde un punto de vista sociológico que coincide con la representación que el género de la novela transita con una exactitud contundente:

“El espacio urbano simboliza con rara exactitud, en el seno de la literatura moderna y contemporánea, esa desorientación del individuo ante un universo caótico. La realidad moderna – metaforizada, encarnada en la ciudad- ya no puede contemplarse como totalidad, ya no admite la visión panorámica y abarcadora, sino que se presenta como espacio fragmentado e inconexo”¹⁹⁴

Romanticismo representa un microuniverso de la sociedad española desde la muerte del general Franco hasta el triunfo socialista en las Elecciones generales de 1982. Su espacio se reduce al barrio del Retiro, de Madrid. El realismo de *Romanticismo* hace del barrio un espacio cerrado y exacto, compartido por todas las clases sociales. Sus unidades espaciales forman un mapa que reproduce la constitución real del Madrid actual con sumo detalle. El espacio aquí

¹⁹³ P. Hamon: *Op. cit.*, p. 196-197

¹⁹⁴ M. T. Zubiaurre: *Op. cit.*, pp. 255-256

toma protagonismo por constituirse en el elemento aglutinador del elenco coral de los personajes. La situación social cambia y, por tanto, los personajes evolucionan. Sin embargo, el espacio permanece fiel a sus moradores, se mantiene constante a lo largo de toda la novela.

4.6 El narrador ante la descripción

La descripción es un proceso discursivo mediante el que se representan lugares, objetos, personajes o situaciones en relación con la coordenada espacial, quedando la temporal inhibida. Desde el momento que con la descripción el tiempo se detiene, las realidades que permanecen en su constitución existen en simultaneidad. De este hecho se establece la diferencia entre descripción y narración, ya que aquí los acontecimientos se desarrollan en sucesión, en función, principalmente, de la coordenada temporal. Puede decirse que la oposición terminológica entre descripción y narración se corresponde con la que se establece entre topología y cronología o entre interrupción y acción.

Del completo estudio ya citado de P. Hamon sobre la descripción aquí nos interesa destacar que, a pesar de ser un procedimiento que desde la Antigüedad ha mantenido cierta dependencia de las escuelas o movimientos literarios, la descripción siempre ha reflejado la relación del ser humano con el medio que le rodea y con los objetos que comparten su existencia con él. En cuanto al narrador, Hamon¹⁹⁵ mantiene que la descripción no se agota en mostrar la competencia que aquel pueda tener en la presentación de objetos y espacios, sino que permite conocer la psicología del narrador. Por tanto, la

¹⁹⁵ P. Hamon: *Op. cit.*, pp. 88-97

descripción, también por su relación con la instancia narradora, se constituye como un elemento imprescindible de la trama.

La configuración de la descripción se establece mediante la participación de tres factores: un sujeto focalizador, un objeto y los atributos de éste último. La nomenclatura más conveniente quizá sea, como recuerda A. Garrido¹⁹⁶, la establecida por M. Bal y por P. Hamon. Ambas son equivalentes, pero la terminología de Bal tiene mayor divulgación (especialmente entre la crítica de habla inglesa) por la inmediatez de sus términos para el objeto descrito y sus cualidades, el *tema* y *subtemas* que, por otro lado son polivalentes. Hamon estipula una nomenclatura más precisa, llamando *denominación* al objeto, y *expansión* a sus atributos.

El narrador, como encargado del discurso, se constituye como focalizador habitual aunque, como sabemos, puede delegar en un personaje y desplegar la descripción desde la percepción de este último. Con este procedimiento el receptor sigue el movimiento espacial desde y con el personaje, del que podrá obtener información sobre su actitud ante el espacio y la relación que existe entre ambos, ya que el personaje, normalmente, revela su relación con el espacio mediante sus declaraciones sobre la constitución del lugar (olor, luminosidad), y sobre el impacto que en él produce.

Un factor importante en el proceso de la descripción lo supone la *distancia* entre el focalizador y el objeto, ya que del punto en que se encuentre el focalizador respecto de su objeto depende el detalle en su descripción y, por tanto, de su función respecto de los hechos narrados. Como M. Bal señala:

¹⁹⁶ A. Garrido: *Op. cit.*, p.227

“La *distancia* desde la que se presenta puede también afectar a la imagen que surja. Si un espacio se presenta *desde lejos*, se le suele dar una mirada global, sin detalles. A la inversa, un espacio que se presente desde cerca se describirá de forma detallada, pero faltará la visión global. Tanto la imagen de un personaje como la de un espacio ofrecidos al lector se determinan en última instancia por la forma en que se *ven*”¹⁹⁷.

A. Garrido¹⁹⁸ destaca también la importancia de la relación entre el personaje y la descripción, ya que ésta se encarga de descubrir la psicología del personaje tanto como su conducta, con lo que se reviste con una importante capacidad simbolizadora. La descripción del espacio, tanto si incluye o prioriza la existencia del personaje como si no, tiene también relevancia para la evolución de la trama.

S. Chatman distingue dos clases de descripciones: la *oblicua* y la *explícita*, cuya diferencia se establece en función de la aminoración o plena manifestación del narrador, respectivamente, en el proceso de configuración de la descripción.

Chatman no se detiene en la descripción *oblicua* ya que la considera, en términos de sintaxis narrativa, dependiente de la narración debido a que se construye mediante verbos de acción. El profesor norteamericano elige como ejemplo un breve fragmento de *The Battler* de H. Hemingway: “[Nick] miró la vía y vio las luces del furgón de cola desaparecer al dar la curva” y señala la escasa relevancia de los objetos, a saber, la vía y el furgón:

“... se introducen en la escena, oblicuamente, como cosas que Nick ve por casualidad. Su moderación sintáctica, puesta ahí

¹⁹⁷ M. Bal: *Op. cit.*, p. 107

¹⁹⁸ A. Garrido: *Op. cit.*, p. 236

para enmarcar la acción, impide que constituyan una evocación escénica independiente de un narrador, es decir, de una narración establecida¹⁹⁹.

La defensa indirecta que hace Chatman, con este comentario, de la presentación explícita, que la considera canónica, parece fundamentada en la escasa información que, desde la consideración receptora, aporta un determinado fragmento. Sin embargo, se trata de la *conurrencia espacial* de Uspenski entre narrador y personaje para presentar el espacio desde el punto de vista de dicho personaje, procedimiento que siempre resulta pertinente para el contenido semántico unitario del discurso narrativo, según indica A. Garrido:

“[En la relación entre descripción y personaje] habría que aludir al almacenamiento de un importante volumen de información dentro de la descripción que posteriormente resultará de gran relevancia tanto para el personaje como para la evolución general de la historia²⁰⁰.

Chatman adjudica, consecuentemente, a la descripción *explícita* una importancia antonomástica:

“Pero la presencia manifiesta de un narrador *está* indicada por la descripción explícita, informaciones directas a un narratorio sobre el escenario que necesita conocer²⁰¹.

En esta categoría descriptiva, la explícita, Chatman sí reconoce la importancia de la participación del personaje en la descripción, que señala como característica de la narrativa moderna. Sin embargo, su preocupación principal estriba en la necesidad de que el narrador no desaparezca, de que no haya un momento en el discurso en que no se

¹⁹⁹ S. Chatman: *Op. cit.*, pp. 235-236

²⁰⁰ A. Garrido: *Op. cit.*, p. 236

²⁰¹ S. Chatman: *Op. cit.*, p. 236

pueda seguir su huella. Parece admitir la participación de los personajes como ineludible, pero, en todo caso, siempre queda clara su supeditación a la voz orquestal del narrador, bajo cuya batuta se manifiesta la percepción de los personajes. Cuando aparece el punto de vista perceptivo de un personaje, siempre, viene a decir Chatman, puede notarse la presencia del narrador, ya que detrás de los ojos del personaje se sitúan los del narrador: "... la visión es doble, la escena está descrita, explícitamente. La referencia mixta mantiene al narrador relativamente no representado"²⁰².

En *Caballeros de fortuna*, Belmiro Ventura se introduce involuntariamente en una manifestación de protesta político-social por las calles de la ciudad. El narrador omnisciente sigue el recorrido del personaje al mismo tiempo que repasa tanto el pasado como las creencias políticas de Belmiro, al mismo tiempo que acude a referencias del cronotopo histórico, como la legalización del Partido Comunista. Belmiro, hombre incompatible intelectualmente con la política, también lo es en las cuestiones prácticas como muestra su desplome en medio del tumulto de la manifestación.

En ese momento, el narrador omnisciente prefiere la *focalización explícita* que señala Chatman, ofreciendo la perspectiva del protagonista, incluida su percepción auditiva, para describir la manifestación. De ese modo, el narrador pone en contacto directo al personaje y la descripción con lo que, como más arriba señalábamos sobre A. Garrido, queda directamente al descubierto la psicología de Belmiro así como su actitud ante los hechos y ante la vida:

²⁰² *Ib.*, p. 237

“Belmiro Ventura (...) vio venir hacia él algunos jóvenes cortando la plaza en zigzag y perseguidos de cerca por un grupo de enmascarados que agitaban zurriagos de hieros. Los oyó vocear: cabrones, fascistas, criminales, rojos de mierda. Vio surgir y pasar entre la niebla un caballo oscuro montado por un jinete al que el uniforme y el casco de plexiglás le otorgaban una envergadura de gigante galáctico (...) Tardó en darse cuenta de que al caer había perdido la cartera. La vio alejarse entre un bosque de piernas que, acaso extendiendo a ella la rivalidad (...) Era difícil seguir su trayectoria (...); la cartera, ya vacía, semejaba un pelele víctima de un manteo, una pavesa danzando entre las llamas, una doncella zarandeada y escarnecida tras la violación, todo eso y más imaginó Belmiro Ventura desde su pobre observatorio” (págs. 114-115).

Capítulo 5

Ficcionalización del espacio

En el presente capítulo revisamos el proceso que sigue el espacio narrativo para contribuir, de un lado, a la organización de la novela como representación artística y, de otro, a la relación de ésta con el mundo real. El marco de análisis lo constituye la teoría de la ficcionalidad, que incluye el estudio de la verosimilitud, el realismo en su perspectiva actual y los mundos posibles.

Para ello hay que considerar el espacio en una doble vertiente: por un lado, su cometido como unidad significativa, es decir, es su papel en el nivel semántico y sus relaciones con las restantes unidades sintácticas (acciones, personajes y tiempo); además, hay que considerar su alcance pragmático o, en otras palabras, las relaciones que se establecen entre el receptor y el mundo de la novela.

5.1 Verosimilitud

La verosimilitud es una cualidad de un texto constituida a partir del grado de conformidad que dicho texto presenta en relación a unas normas de verdad que, en definitiva, son exteriores a él.

Los estudios sobre la verosimilitud se reimpulsan²⁰³, en el siglo XX, entre los formalistas rusos, pero llegan a su punto de mayor desarrollo durante el auge del Estructuralismo francés.

Para los formalistas rusos, la verosimilitud implica por igual a todos los elementos constructivos de la novela, desde las acciones hasta el registro lingüístico de las diferentes voces. La conjunción uniforme, coherente, de todos esos elementos proporciona una percepción determinada en los receptores que decidirán, también ayudados por sus expectativas lectoras y su bagaje cultural, hasta qué

²⁰³ Para un repaso sobre la verosimilitud en la tradición clásica, véase J. M. Pozuelo Yvancos: *Del Formalismo a la Neorretórica*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 153-158, epígrafe “*Narratio* y verosimilitud”

punto o en qué grado existe comparación o alejamiento con el mundo referencial:

“... de toda obra exigimos una ilusión elemental: por muy convencional y artificial que ella sea, debemos percibir la acción como verosímil (...) el lector ingenuo puede llegar a creer en la autenticidad del relato (...) Para un lector más avisado, la ilusión realista toma la forma de una exigencia de verosimilitud”²⁰⁴.

En cuanto al espacio, su contribución a la verosimilitud depende no sólo de su funcionamiento en la trama, sino de la deuda que su configuración rinda a la tradición o del grado en que se aleje de ella. La tradición ofrece un elenco espacial que varía en concordancia con los géneros narrativos y con las épocas. Así, la combinación de espacios en una novela histórica crea una topografía fiel a su referencia, tomada del momento histórico que trata. En el otro extremo se encuentra la novela fantástica y de ciencia-ficción, donde el espacio podría calificarse de absurdo si se le exigiera una similitud contrastable con una referencia objetiva. Sin embargo, eso no es así debido a que en la novela opera el principio de verosimilitud, que dota al texto de la coherencia necesaria. Naturalmente, los espacios de la narrativa fantástica dan cabida a unas acciones que mezclan situaciones verosímiles con otras imposibles.

La aceptabilidad de ese mundo que se escapa a los patrones habituales radica, según Tomashevski en dos principios: de un lado, en la capacidad que desarrolla el receptor para comparar tales mundos con los sistemas mitológicos que le ofrece su cultura; de otro lado, la admisión voluntaria de una hipótesis que sostenga el entramado del relato. En suma, lo que la literatura fantástica ofrece es

²⁰⁴ B. Tomashevski: “Temática” en AA. VV.: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (Antología de T. Todorov, Buenos Aires, Signos, p.215

“... la posibilidad de una doble interpretación de la trama en virtud de las exigencias de la motivación realista: es posible comprender los acontecimientos como reales y, a la vez, como fantásticos”²⁰⁵.

Las bases sobre la verosimilitud dentro del estructuralismo francés se encuentran en el volumen 11 de la revista *Communications*, de 1968, de la que destacan los artículos de J. Kristeva y G. Genette²⁰⁶.

J. Kristeva parte de la plena identificación entre literatura y verosimilitud (de acuerdo a la tradición) y repasa las principales ideas sobre esta última, desde Aristóteles a J. Derrida. Precisamente, Kristeva coincide con la consideración derridiana sobre la verosimilitud como un producto de segundo grado respecto de la relación simbólica de semejanza. Con ello llega la autora a una definición de *verosimilitud* a través del concepto de ‘verdad’:

“Si el auténtico querer-decir es el querer-decir-verdad, la *verdad* es un discurso que se asemeja a lo real; la *verosimilitud* sin ser verdad es un discurso que se asemeja al discurso que se asemeja a lo real”²⁰⁷.

Según Kristeva, la verosimilitud en un texto no está comprometida con la condición estricta de verdad o falsedad. La verosimilitud funciona como una pretensión o fingimiento sobre el principio de la verdad universal:

²⁰⁵ B. Tomashevski: *Op. cit.*, p. 218

²⁰⁶ J. Kristeva: “La productivité dite texte”, pp. 59-83; G. Genette: “Vraisemblance et motivation”, pp. 5-21 [El artículo de Genette también apareció en *Figures II*, por donde citaremos]

²⁰⁷ *Ib.*, p. 61: “L’authentique vouloir-dire étant le vouloir-dire-vrai, la *vérité* serait un discours qui ressemble au réel; le *vraisemblable*, sans être vrai, serait le discours qui ressemble au discours que ressemble au réel”

“... lo que de hecho le preocupa [a la verosimilitud] es su conexión a un discurso donde el “fingir-ser-una-verdad-objetiva” sea reconocido, admitido, institucionalizado”²⁰⁸.

Además de la verosimilitud sintáctica (que no interesa aquí), Kristeva analiza la verosimilitud semántica cuya mayor relevancia se encuentra en el criterio de semejanza. Ello permite que, como también defiende Todorov²⁰⁹, todo discurso pueda establecer su propio sistema de verosimilitud en función de su similitud o identificación con cualquier otro discurso. Con ello quedan cubiertos los textos de tema maravilloso.

G. Genette señala que el relato consigue su verosimilitud mediante la adaptación de sus acciones (lo que implica personajes, espacios y tiempo) a un elenco estable de normas que le vienen impuestas a través del género. Además, esas normas exteriores deben ser aceptadas por el receptor o, lo que es igual, por el “público al que va dirigido”²¹⁰.

Este aspecto particular nos remite a otro condicionamiento, según mantiene O. Tacca al comentar una declaración equivalente de T. Todorov, a saber, el público, el receptor o la opinión común afrontan la lectura de una novela (o discurso) dando crédito incondicional al narrador:

“Esta es la ley básica del juego: lo que cuenta el novelista, como tal, no se discute. En otras palabras, su relato no es – como dice Butor- *verificable* (...) El lector no se engaña; su

²⁰⁸ *Ib.*, p. 61: “ce qui le préoccupe en fait, c’est son rapport à un discours dont le ‘faire-semblant-d’être-une-vérité-objective’ est reconnu, admis, institutionnalisé”

²⁰⁹ T. Todorov: “Du vraisemblable que l’on ne saurait éviter”, *Communications*, 11, 1968, pp. 145-146 : “... tout discours entre dans une relation de vraisemblance avec ses propres lois (...) [et il peut tomber] sous le loi d’autre vraisemblable, celui de son propre genre” [todo discurso entra en una relación de verosimilitud con sus propias leyes (...) [y puede caer] bajo la ley de otra verosimilitud, dentro de su propio género].

²¹⁰ G. Genette: *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp. 74-76, cap. “Vraisemblance et motivation”

asentimiento, tanto como su lucidez, son indispensables para la consumación final”²¹¹.

A estas apreciaciones podríamos añadir que la verosimilitud, al crear un mundo compatible con las expectativas del receptor, constituye un grado determinado de acercamiento a la realidad, produce una cierta ilusión realista. Por otra parte, carece de pertinencia narrativa el hecho de que el principio de verosimilitud remita, o no, a un referente. Además, la incidencia de la verosimilitud en el receptor depende de la competencia cultural de éste.

Hay que señalar que el principio de verosimilitud no distingue diferencias entre los distintos géneros de la novela: como la verosimilitud no remite a un referente, la novela autobiográfica y la histórica, por ejemplo, tienen la misma consideración desde el punto de vista de la verosimilitud que la novela de ciencia-ficción.

A. García Berrio destaca la necesidad de volver al significado etimológico del término ‘verosimilitud’, es decir, *apariencia de realidad* (como también prefiere Ricoeur) a la hora de aplicarlo a la teoría literaria contemporánea. García Berrio se centra para ello en la relación entre verosimilitud y mimesis, y la importancia de ambas en la correspondencia establecida por realidad y ficción que interactúan a modo de vasos comunicantes:

“Como cualidad de la mimesis, la verosimilitud mantiene la ficción de la obra literaria dentro de los límites que marca la constitución de la propia realidad efectiva, creando la ilusión de realidad y la de ficción, al ser el referente de la ficción verosímil”²¹².

²¹¹ O. Tacca: *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, (1973) 1985, p. 60

²¹² A. García Berrio: *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 339

Ante la necesidad de que las obras de tema maravilloso o fantástico queden definidas respecto al criterio de verosimilitud, García Berrio apunta que el concepto de mimesis debe ser dotado de mayor amplitud. La ficción verosímil se constituye como el eje que discurre entre la ficción en general (que, por tanto, incluye la ficción no verosímil) y el mundo real. Por tanto, para cubrir toda la ficción, "la mimesis se ha de concebir (...) ampliamente, como una representación de realidad alternativa y de naturaleza verosímil"²¹³.

De ese modo, García Berrio se acerca a Ricoeur, para quien la mimesis se basa en un criterio de representación antes que de imitación de la realidad preexistente. Ambos también concuerdan en la necesidad de tener en cuenta el proceso de recepción ya que se constituye como el eslabón final del proceso mimético al refrendar el mundo ficticio con la representación del mundo que el receptor tiene. Como punto final de todo ese proceso, García Berrio señala la relación entre verosimilitud, realismo y mundos posibles:

"Al ser la mimesis creación de modelos de mundos y de referentes próximos al mundo real efectivo, la ficción mimética es de tendencia realista, orientada a la realidad. De este modo, por el papel que la realidad tiene en la ficción, el realismo se revela como un fenómeno de enorme importancia dentro de las constituciones ficcionales"²¹⁴.

También J. M. Pozuelo acude a Ricoeur a través de una concisa y exacta exposición sobre la verosimilitud, de la que aquí destacamos la vinculación de la *verosimilitud* al concepto de *necesidad* aristotélico, que viene a complementar el estudio de García Berrio al establecer

²¹³ *Ib.*, p. 346

²¹⁴ *Ib.*, p. 346-347

Pozuelo que la verosimilitud se conforma como elemento de *coherencia* de la obra literaria:

“Un análisis pormenorizado del concepto de verosimilitud y de la inseparable noción de *necesidad* en Aristóteles muestra ser la inteligibilidad del relato y su lógica causal, su ordenación o composición la que crea el espacio de lo verosímil”²¹⁵.

S. Chatman, de escuela muy diferente, prefiere hablar de *naturalización* en lugar de *verosimilitud*. De ese modo no necesita referirse a los conceptos de mundo real y mundo representado, sino del proceso de recepción y de las convenciones. El proceso de naturalización es la capacidad de asimilación del receptor ante un hecho que asocia a su cultura o su conocimiento. Con esa captación, que es inconsciente, el receptor obtiene un plus de información por inferencia. Por tanto, va más allá del texto para, en definitiva, volver sobre él, ya que dicha información extradiscursiva permite rellenar los vacíos semánticos necesarios para la comprensión del texto. La naturalización, como la verosimilitud, se convierte así en un *factor de coherencia*:

“La idea de “naturalización” está muy próxima a la de verosimilitud, el antiguo atractivo de lo probable en vez de lo real. Los estructuralistas han recogido este concepto con entusiasmo porque explica la técnica por la que el lector “rellena” huecos en el texto, adapta los sucesos y los existentes a un todo coherente, aún cuando se cuestionan sus expectativas normales”²¹⁶.

²¹⁵ J. M. Pozuelo Yvancos: *Teoría de los lenguajes literarios*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 96

²¹⁶ S. Chatman: *Historia y discurso la estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid, Taurus, (1978) 1990, p. 52

5.2 Realismo

La necesidad básica de distinguir entre mundo representado y mundo empírico ocupa la atención de F. Lázaro²¹⁷. La obra de arte literaria y la realidad tienen una naturaleza tan diferente que entre ellas puede establecerse una regla de proporción inversa: cuanto mayor es la mimesis de la obra, menor consideración artística posee.

Lázaro revisa los avatares históricos del concepto de "realismo" aplicado al arte y señala que el concepto de *verosimilitud*, procedente de Aristóteles, no resulta exacto en su aplicación hoy en día. En su actualización, el realismo literario no es una cualidad que provean los referentes sino "la exactitud de los significados".

Por tanto, desde las obras con mayor acercamiento mimético a las de acontecimientos maravillosos pueden ser consideradas en términos de realismo mediante el criterio de *coherencia* (que no de verosimilitud):

"Sólo es posible [el rescate del término *realismo*] si se reconoce la polisemia del término, si se renuncia para siempre a su presunta univocidad, si se reparte su sentido en tantas acepciones, es decir, en tantos realismos sin comillas ni cursivas como sea preciso: tantos como autores u obras convirtamos en objeto de crítica. Porque toda obra literaria es (...) signo de sí misma..."²¹⁸

En una situación de mayor vulnerabilidad se encuentran las obras simbólicas o maravillosas que para no ser tachadas simplemente

²¹⁷ F. Lázaro: *Estudios de poética (la obra en sí)*, Madrid, Taurus, (1976) 1986, cap. "El realismo como concepto crítico-literario"

²¹⁸ *Ib.*, pp. 141-142

de inverosímiles necesitan ser vistas desde sus aspectos semánticos y consideradas a partir del *principio de coherencia*²¹⁹.

Según nuestra apreciación, las novelas de contenido simbólico, en general, encuentran en el espacio el mayor factor de coherencia. Los acontecimientos, y por tanto los personajes, sujetos a la coordenada temporal del cronotopo, se alejan de los patrones convencionales de acuerdo al 'tiempo estrictamente subjetivo'²²⁰.

K. Klinkowitz señala la diferencia entre el realismo de la novela decimonónica y la concepción del realismo literario del último cuarto del siglo XX. El realismo moderno se caracteriza por su actitud de negación de todo ilusionismo, sin proponer tesis para los comportamientos individuales ni pretender hacer aparecer la idea del dominio absoluto sobre el mundo novelado, procedimientos con los que la novela del siglo XIX crea sus cimientos. Klinkowitz ilustra su comentario con una cita del escritor G. Sorrentino, autor encuadrado en el nuevo realismo norteamericano:

"El quid de la novela 'realista' está en la garantía de que el mundo no es misterioso, de que es predecible (...), que se presta a la manipulación por parte del individuo, que no sólo está bajo control sino que uno puede beneficiarse de ese control"²²¹.

Klinkowitz opina que la clave de esa actitud hay que buscarla en el procedimiento de la verosimilitud

²¹⁹ *Ib.*, pp. 131

²²⁰ Según el término de R. Ingarden: *L'œuvre d'art littéraire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983, p. 200

²²¹ J. Klinkowitz: "Spatial Form in Contemporary Fiction" en J. Smitten and A. Daghistany (eds.): *Spatial Form in Narrative*, Ithaca, USA; Cornell University Press, 1988, p. 40: "The fairy tale or the 'realistic' novel whispers assurance that the world is not mysterious, that is predictable (...), that is available to manipulation by the individual, that it is not only under control but that one can profit from this control"

“... que se basa inevitablemente en el tiempo más que en el espacio, desde el momento que el objetivo del novelista es, generalmente, demostrar las cualidades ‘realistas’ de la vida en acción (en secuencia, en causalidad, en tiempo)”²²².

Sin embargo, nosotros opinamos que este nuevo realismo, cuyo equivalente español lo vemos en C. Pérez Merinero, J. A. Mañas o Ray Loriga, tiene como elemento cronotópico más marcado el espacio y, más exactamente, la ciudad. Si bien la trama abunda en acontecimientos de acción, estos se someten a un tiempo lineal y previsible que, a su vez, mantiene con el espacio una singular relación de mutua dependencia (la noche implica bares, sexo, violencia, acción; el día implica inactividad, conversación, planificación, abstracción). Si al individualismo del que habla Sorrentino lo denominamos solipsismo y destacamos como características de los personajes el derrotismo, el cinismo exacerbado y la falta de coordenadas vitales, puede hablarse de un cronotopo en que la componente temporal aminora su impronta bajo la influencia de la repetición. Se trata de un tiempo que discurre en un círculo donde, a pesar de la abundancia de acción, los personajes no parten ni llegan a ningún punto en su trayectoria vital; en las historias noveladas no hay evolución sino estancamiento.

D. Villanueva²²³ parte de la idea de que el realismo no debe identificarse con escuela alguna, pues como procedimiento artístico no ha perdido su vigencia desde los primeros testimonios literarios de

²²² *Ib.*, p. 40

²²³ D. Villanueva: *Theories of Literary Realism*, Albany, USA; State University of New York, (1992) 1997. Este exhaustivo e impecable trabajo despliega un aparato teórico que aquí debemos evitar para centrarnos en las principales tesis y conclusiones a las que llega el autor.

nuestra cultura hasta nuestros días, debido al continuo aprovechamiento artístico de la mimesis.

Precisamente a partir de la mimesis, Villanueva analiza los dos tipos diferenciados de realismo en los que la teoría literaria más se ha detenido y que él denomina *realismo genético* y *realismo formal*.

El *realismo genético* corresponde a la representación literaria que más se acerca a la referencia del mundo objetivo:

“[El realismo genético] se basa en un principio de correspondencia transparente entre el texto literario y la realidad externa, siendo su naturaleza principalmente genética”²²⁴.

El ejemplo más elocuente lo supone el naturalismo y, en menos medida, el realismo del siglo XIX, con su desarrollo artístico a partir de un paradigma teórico previo: “El naturalismo no es más que realismo genético, ya que asume la existencia de una unívoca realidad que precede al texto”²²⁵.

Una realidad que el autor de la novela naturalista trata de agotar para ofrecerla en su íntegra esencialidad, para lo que apela a la exactitud del lenguaje, ya que el creador naturalista cree que cada palabra acoge unívocamente al objeto que designa (aspiración conocida como la “falacia del realismo conceptual”). La importancia que este hecho tiene para el nivel semántico textual no pasa inadvertido, porque

“... puede relacionarse con un nuevo tipo de semántica neopositivista influida por un cientifismo que cree en la

²²⁴ *Ib.*, p. 15: “[The Genetic Realism] is based on a principle of transparent correspondence between the literary text and external phenomena, being mainly of genetic nature”

²²⁵ *Ib.*, p.15: “Naturalism is nothing but genetic realism, for it assumes the existence of a univocal reality which precedes the text”

existencia real de una verdad objetiva y de un sólido e incontestable mundo”²²⁶.

El *realismo formal* supone una aminoración de la mimesis indiscriminada del mundo objetivo propia del realismo genético, además de una complicación de los aspectos estructurales, ya que la forma se constituye en el soporte del mundo fictivo.

Demostrando las limitaciones de los realismos *genético* y *formal*, Villanueva quiere encontrar (y encuentra) un marco teórico apropiado con el que abordar el realismo literario sin etiquetas, un realismo como procedimiento estético universal, aplicable a cualquier obra de cualquier época literaria, tal como también hemos visto que defendía Lázaro Carreter.

Para ello, Villanueva insiste en la necesidad de renovación de la teoría inmanentista desde el momento que resulta insuficiente, como demuestran los realismos *genético* y *formal*. El primero conduce a una proyección restrictiva de la literatura hacia y desde una realidad ajena a ella, por lo que muestra una excesiva dependencia del referente. El realismo formal conduce a un ensimismamiento, también restrictivo, en el estudio de la obra aislada.

El equilibrio entre la alteridad de uno y la inmanencia del otro se encuentra en la consideración del proceso completo que implica la obra de arte literaria, a saber, la recepción:

“[Creo que el punto de equilibrio se consigue] en el lector, por el lector y desde el punto de vista del lector; el universo de las formas estéticas se encuentra inextricablemente unido con el

²²⁶ *Ib.*, p. 23; “... can be related to a neopositivist type of semantics, influenced by a scientism that believes in the true existence of an objective truth and a solid, unchallengeable world”

de la experiencia humana, considerados ambos individual y socialmente²²⁷.

La competencia receptora se orienta hacia la solución de los vacíos semánticos originados bien por indeterminación, bien por latencia, con el fin de completar el objeto artístico hasta convertirlo en un "objeto estético cumplido"²²⁸. Esta dimensión pragmática supone, de algún modo, el punto de conexión fundamental que Villanueva considera para la teoría de los mundos posibles, de acuerdo a la defensa que hace de que el análisis semántico del texto no resulta suficiente para explicar el fenómeno de la ficcionalidad ni el alcance del realismo, posición sobre la que volveremos después, al hablar de los mundos ficcionales.

5.3 Un ejemplo práctico

Para ilustrar la aplicación práctica de los procedimientos de verosimilitud y realismo tomamos, del capítulo "Bienvenido, señor cónsul" de *Lo mejor que le puede pasar a un cruasán*, el acontecimiento en que el protagonista y narrador, Pablo, decide visitar un prostíbulo de lujo (págs. 292-314). Para ello nos fijamos en la configuración y contribución semiótica del espacio a partir de los siguientes aspectos: la acción, la cultura, la sociedad y la ironía.

El prostíbulo de lujo 'Jenny G.' no puede considerarse un lugar previsible para Pablo porque éste pertenece a un grupo social modesto (a pesar de sus orígenes burgueses), aunque es un personaje poco convencional, ya que no trabaja (vive de unas escasas rentas

²²⁷ *Ib.*, p. 48: "[I relieve that the point of equilibrium is] in the reader, by the reader, and from the reader's standpoint; the universe of aesthetic forms is interwoven with that of human experience, considered both individually and socially"

²²⁸ *Ib.*, p. 49: "fulfilled aesthetic object"

empresariales) y lleva una vida sin patrones sociales determinados. Por todo ello, narrativamente se necesita una justificación coherente para situar al personaje narrador en un espacio que no le corresponde. La motivación se encuentra en la necesidad de investigar el paradero de su hermano desaparecido, hombre de negocios millonario que frecuentaba el fastuoso prostíbulo.

El concepto contemporáneo de realismo evita hacer del espacio un lugar definido topográficamente, y las descripciones no se detienen en el análisis minucioso de espacios y objetos, sino que tiene la función de proporcionar una apariencia de realidad acorde con la coherencia del sistema espacial.

Según lo expuesto, el narrador no localiza con exactitud el prostíbulo; lo sitúa en el barrio tradicional barcelonés de Sarriá, simbólicamente en la parte alta de la ciudad. De acuerdo a Y. Lotman, si la superficie terrestre significa lo habitual y lo inmóvil, lo alto implica el movimiento, lo sobrenatural y, en el plano social, el espacio de la jerarquía²²⁹. El prostíbulo 'Jenny G.' se encuentra en

“Cierta lugar de cierta calle de la zona más alta del barrio de Sarriá, donde la ciudad se difumina montaña arriba (...) Era un enorme caserón neoclásico de cinco o seis pisos de altura, rodeado de jardines (...) Aquello tanto podía albergar una residencia geriátrica como una de esas universidades privadas donde enseñan a ganar dinero en grandes cantidades” (págs. 292-293).

La referencia a la élite no sólo aparece como simbólica y espacial, sino que también se establece en términos económicos pues Pablo se gasta allí una ingente cantidad de dinero, y sólo en servicios

²²⁹ Y. Lotman: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, (1970) 1988, pp. 271 y 276

básicos. La mínima cantidad de expansiones en la descripción exterior del prostíbulo se vincula directamente a la ironía que remata la cita, ya que indica la asepsia funcional de un complejo arquitectónico, además de expresar la ideología del focalizador al unir la ancianidad con el poder institucionalizado.

En este punto tiene trascendencia la defensa que hace O. Tacca, a partir de M. Butor, sobre la infalibilidad de la palabra del narrador. El receptor sabe que al mezclar los atributos de residencia geriátrica y universidad privada en un solo objeto, el narrador está haciendo una apreciación definitivamente subjetiva. Sin embargo, el receptor no puede evitar 'ver' a través de los ojos selectivos e interesados del narrador, debido a que supone el único recurso de que dispone para acercarse a la realidad de la narración.

El proceso de naturalización del que habla S. Chatman opera aquí, en nuestra opinión, en dos sentidos complementarios: de un lado, las descripciones de los lujos decorativos y la profusión de dinero posibilitan al receptor a establecer la relación entre poder y suntuosidad. Pero también redundante en esa idea la asociación de la informática con el negocio moderno, con una connotación de sofisticación del prostíbulo:

"-¿Es usted socio?

-No.

-¿Su primera visita?

-Sí.

-Su carnet de identidad, por favor...

-¿Tengo que darle el carnet de identidad?

-Una formalidad ineludible.

(...) La tipa no se fijó en fechas, se limitó a introducir el número en un teclado. Segundos después salía de la pequeña impresora una tarjeta ya plastificada.

-Permítame que le explique. Necesitará esto, es una tarjeta magnética (...) Los empleados irán grabando en ella los servicios que solicite durante su estancia. La entrada es de cincuenta mil pesetas" (págs. 294-295).

La coherencia del acontecimiento del prostíbulo se consigue mediante notas continuas sobre el despropósito que supone la ubicación de un personaje en un lugar definitivamente ajeno a sus dominios. La extrañeza que Pablo siente durante toda su estancia en el lugar le hace suponer que un mundo tan extravagante sólo puede ser producto de otra cultura:

"Lo de glamuroso ya me lo esperaba, pero el exotismo era de una especie extraña: quizá el que tendría Barcelona desde el punto de vista de un extranjero, no sé: aquello era un club típicamente británico que sin embargo no estaba en Londres, estaba en lo más alto del barrio de Sarriá, y ese desplazamiento se expresaba en cada detalle" (pág. 296).

Las referencias a la cultura popular, incluyendo manifestaciones visuales como la publicidad, los dibujos animados y los videojuegos las aprovecha el narrador con diferentes finalidades pero casi siempre mediante el procedimiento de la ironía. En la siguiente descripción de una de las empleadas del prostíbulo, el narrador introduce una referencia a un anuncio de champú, con lo que denuncia su 'incompetencia' descriptora o su desinterés en el contenido estético de su mensaje:

“Porte elegante, vestido negro de aire desabillé, treinta y tantos, media cabellera rojiza, perfecta para un anuncio de Raíces y Puntas. Cuando se volvió a saludar vi que era inusualmente guapa” (pág. 297).

La nota cultural más relevante del acontecimiento que comentamos la aporta el propio prostíbulo ya que se configura como escenario actualizado y, por tanto, paródico, de *La Divina Comedia* de Dante. El receptor culto necesita sólo las dos o tres referencias primeras, diseminadas en dos páginas, para establecer la coherencia espacial de ese detalle: la empleada se presenta como Beatriz, se ofrece como cicerone para guiar a Pablo en un lugar que se compone de dos partes diferenciadas, Infierno y Cielo. El narrador necesita avalar la competencia cultural de Beatriz para que su función en ese espacio singular resulte coherente, así que Pablo introduce una nota académica lingüística a la que su interlocutora reacciona positivamente demostrando que conoce la referencia y el autor (se trata de un postulado de N. Chomsky).

Con esa demostración, el narrador ya puede delegar culturalmente en Beatriz, que podrá, de ese modo, introducir la referencia a la obra de Dante de forma explícita. La cita de *La Divina Comedia* resulta imprescindible para que el receptor ideal del discurso no encuentre un definitivo vacío semántico que no permitiría comprender una de los significados más importante de la visita al prostíbulo:

“-Oye, qué prefieres, que vayamos en ascensor o que bajemos por las escaleras de planta en planta.

-Mejor de planta en planta.

-Te advierto que hay un montón. ¿Te acuerdas de la *Divina comedia*?

-Mucho, pero desde donde vivo no se pilla Antena 3. Oye, espero que todo esto no sea un rollo alegórico, porque de lo que tengo ganas es de otra cosa" (pág. 302).

Con esa referencia a una cadena de televisión el narrador vuelve a descomprometerse de lo que precisamente está narrando, obviando un conocimiento cultural que tiene, como demuestra su referencia al mundo alegórico, pero que le resulta demasiado formal y abstracto. Demostrando su conocimiento se concede a sí mismo y muestra al receptor la competencia que tiene para poder referirse al acontecimiento entero.

La visita al prostíbulo comienza por los sótanos del edificio, la parte del Infierno, recorrido que el narrador aprovecha para invertir el periplo sobrenatural de Dante en un escaparate del extravagante comportamiento real del ser humano, cuyo motivo es la práctica sexual que se lleva a cabo en el prostíbulo. Aunque un receptor de ideas convencionales podría pensar que se trata de una muestra de aberraciones, hay que tener en cuenta que el narrador relata y reacciona, pero no juzga. Por ejemplo, aprovecha para 'alegorizar' la caducidad de la carne mediante un anciano exhibicionista (pág. 304).

Antes de terminar el recorrido por el Infierno, el narrador comienza a dar muestras de agotamiento, a sentirse incómodo, con lo que narrativamente expresa también el agotamiento del tema y, por tanto, del espacio. Llegado a ese punto de saturación textual²³⁰, el narrador decide terminar el acontecimiento. Por tanto, no va a incluir

²³⁰ Según L. Doležel, cuanto mayor es la saturación semántica, menor es el desafío del receptor, con lo que puede llegarse a una sobrecarga de la textura explícita (*Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco, (1998) 1999, pp. 241-261)

el recorrido por el Cielo, hecho que soluciona formalmente mediante un resumen. Para poder abandonar el espacio, el narrador provoca una situación definitiva entre Beatriz y él que justifica su cambio de espacio; después de un discurso culturalista de Beatriz, el narrador pregunta, fallando a lo que supuestamente exige la situación comunicativa:

“-Oye, ¿tú eres una puta?- le pregunté cuando empecé a hartarme de tanta cultura.

-¿Perdona?

-Que si eres puta..., prostituta...

-¿Por qué me lo preguntas?

De repente se me había ocurrido una idea un poco loca.

-Nada, curiosidad. Pensé que esto era un burdel.

-Pues no exactamente” (pág. 311).

Esta descortesía permite a Pablo abordar abiertamente las preguntas de sus pesquisas sobre su hermano²³¹.

Finalmente, cuando Pablo abandona el prostíbulo y se monta en el taxi que lo lleva de vuelta a casa, su afán se reduce a reponer, con agradecimiento y con cierto descargo de conciencia, su habitual estatus existencial. La enumeración de realidades con las que Pablo no siente la más mínima identificación remite a su sentimiento de haber vivido una experiencia sobrenatural y negativa en el prostíbulo ‘Jenny G.’:

“Entrar en el taxi y bajar hacia Les Corts fue un alivio. La radio adelantaba los partidos de mundial para la tarde, un Egipto-Mongolia y un Pakistán-Islas Fiyi, o algo igualmente

²³¹ Aunque Pablo no averigua nada concreto en ese momento, la funcionalidad narrativa del prostíbulo como unidad espacial surtirá su efecto a final de la novela, cuando pueda relacionarse a Beatriz con el hermano de Pablo y el prostíbulo con la Secta que lo raptó.

absurdo, pero me alegró enormemente saber que la humanidad todavía veía partidos de fútbol, que existía la televisión, los locutores de radio y las revistas del corazón (...) Pedí al conductor que parara un momento y volví poco después con *La Vanguardia*, *El País* y *El Periódico*. Por supuesto, ni en el taxi ni cuando llegué a casa, se me ocurrió hojear el interior de ninguno de los diarios” (pág. 314).

5.4 M. Bajtin ante la ficcionalidad

Después de que los formalistas rusos abordaran, desde diferentes ángulos, la relación de la obra literaria con el mundo objetivo²³², M. Bajtin²³³ trata la relación entre el mundo representado y el mundo real, cubriendo los dos rasgos de la ficcionalidad que J. M. Pozuelo indica y que se refieren a:

“a)... la *comunicación literaria* misma (...) La ficción afecta al circuito de la comunicación...

b)... al mismo tiempo, la ficcionalidad se está refiriendo al estatuto de relación de la obra con la realidad externa, histórica o empírica, suspendiéndose la exigencia de adecuación a la oposición verdadero/falso”²³⁴.

El modelo de Bajtin puede quizá considerarse, en algunos aspectos, como embrionario respecto de las teorías de la ficción actuales. Así, la diferencia más notoria radica en la concepción del narrador. Bajtin no utiliza apenas la denominación ‘narrador’ porque considera que el responsable del discurso es su creador antes que la

²³² Véase, entre otros, R. Jakobson: “Sobre el realismo artístico” en AA.VV.: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (antología de Tzvetan Todorov), Buenos Aires, Signos, (1965) 1970, pp. 71-79

²³³ M. Bajtin: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, (1975) 1991

²³⁴ J. M. Pozuelo Yvancos: *Op. cit.*, p. 91

instancia narrativa que se hace cargo del relato. Por eso, cuando tipifica las unidades estilístico-compositivas que pueden aparecer en la novela comienza con la "narración literaria directa del autor (en todas sus variantes)"²³⁵. De ese modo, las voces tanto en primera como en tercera persona del discurso narrativo quedan bajo la responsabilidad del autor, frente a los otros tipos como los diálogos entre personajes y los 'sistemas de modelización secundaria' sistematizados por los formalistas rusos (cartas, relatos orales incrustados, manifestaciones científicas y demás discursos extraliterarios).

Hecha esa aclaración, Bajtin muestra una recepción temprana en sus estudios críticos hacia lo que será un principio básico de la teoría de los mundos posibles, a saber, la relación entre el mundo real y mundo representado que recuerda, entre otros, al concepto de *campos de referencia* de B. Harshaw. Bajtin señala que

"... entre el mundo real creador y el mundo representado en la obra, existe una frontera clara y fundamental. Por eso (...) no se puede mezclar -como se ha hecho y se hace hasta ahora algunas veces- el mundo representado y el mundo creador (realismo ingenuo)"²³⁶.

El alcance pragmático de la ficción lo señala Bajtin destacando la interacción del mundo representado y el mundo real mediante la relación que se establece entre los tres cronotopos esenciales del proceso de comunicación, el del autor, el de la obra literaria y el del receptor, que se actualizan en el momento de la lectura²³⁷.

La introducción del concepto de cronotopo en la teoría de la ficción resulta de especial relevancia en nuestro trabajo ya que dota al

²³⁵ M. Bajtin: *Op. cit.*, p. 80

²³⁶ *Ib.*, p. 404

²³⁷ *Ib.*, p.405

espacio de un papel representativo considerable debido a que el tiempo disfruta, en esta ocasión, de gran estabilidad toda vez que no necesita una transformación conceptual en la relación entre mundo real y mundo posible:

“El tiempo adquiere unos valores intensionales y extensionales que nunca entran en contradicción con los que esa misma categoría semántica tiene en el mundo empírico, referencial...”²³⁸

K. Clark y M. Holquist señalan el compromiso que Bajtin adquiere en las conclusiones finales a su estudio sobre el cronotopo. Para ellos también es clara la continua aportación de Bajtin a la teoría de los mundos posibles y ven en el cronotopo el eslabón que une el mundo real con el mundo ficcional:

“[Bajtin] de nuevo destaca la separación entre mente y mundo con la que empezó su carrera hace más de cincuenta años en “Arte y Capacidad de respuesta” (...) El cronotopo es un puente, no un muro, entre los dos mundos”²³⁹.

Efectivamente, Bajtin concuerda con el punto de vista expresado más ampliamente (y con algunos matices de diferencia) por estudiosos como U. Eco, B. Harshaw o R. Ronen. Así se desprende leyendo la declaración siguiente de Bajtin en la que acude, como tantas veces, a la referencia cientifista mediante una analogía con la biología:

²³⁸ M. C. Bobes: *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 198

²³⁹ K. Clark y M. Holquist: *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, USA; Harvard University Press, 1984, p. 279: “[Bakhtin] again stresses the split between mind and world with which he began his career more than fifty years earlier in “Art and Answerability” (...) The chronotope is a bridge, not a wall, between the two worlds”

“A pesar de que sea posible la fusión entre el mundo representado y el creador, a pesar de la estabilidad de la frontera principal entre ellos, ambos están estrechamente ligados y se encuentran en permanente interacción; tiene lugar entre ellos un continuo cambio similar al constante intercambio de elementos entre el organismo vivo y su medio ambiente: en tanto está vivo el organismo, no se incorpora al medio ambiente; pero muere si se le aparta de él”²⁴⁰.

5.5 Teoría de los mundos posibles: la configuración de los mundos ficcionales

Quizá habría que referirse a las ‘teorías’, en plural, más que a la teoría de los mundos posibles, dada la ingente cantidad de propuestas diferentes (con diferencias a veces insalvables) entre los estudiosos. La causa hay que buscarla en el carácter interdisciplinar de la teoría de los mundos posibles, hecho que produce la sensación de su imposibilidad unificadora. Así, en el estudio de, por ejemplo, *Possible Worlds in Literary Theory* de R. Ronen y de *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles* de L. Doležel, resulta muy difícil establecer un análisis conciliador, por contraste o complementariedad, dado que sus respectivas propuestas caminan, en general, por caminos paralelos con pocas conexiones entre ellos, tal como puede comprobarse en sus capítulos sobre la accesibilidad entre mundos. En definitiva, pues, los ejemplos señalados pasan a ingresar el copioso conjunto de propuestas junto a las de, entre otros, Harshaw, Albadalejo, Ryan,

²⁴⁰ M. Bajtin: *Op. cit.*, p. 404

Martínez Bonati, cuyos estudios se caracterizan por la diversidad conceptual y metodológica.

Tan variadas teorías resultan inabarcables en un trabajo como el que llevamos a cabo. Por ello, hemos decidido limitar nuestra exposición al desarrollo de un aspecto determinado, a saber, la configuración de los mundos ficcionales en el nivel de la semántica extensional, siguiendo el estudio de L. Doležel en *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*²⁴¹. En el análisis iremos incluyendo las teorías afines o contrastivas, tanto desde la misma teoría de los mundos posibles como desde la narratología, para realzar el grado de pertinencia de la teoría de Doležel. Por último, aportaremos algunas aplicaciones prácticas en referencia al espacio en la narrativa española de las tres últimas décadas.

A la teoría de los mundos posibles viene achacándosele su excesiva atención a la semántica narrativa. Las escasas y tímidas referencias a la semiótica por parte de la semántica extensional no impiden que ella misma y, sobre todo, la semántica intensional, alivien a la teoría de los mundos posibles de la rigidez inmanentista que se le atribuye, hecho que algunos críticos denuncian pensando que la disciplina corre el riesgo de anquilosarse en un nuevo formalismo, tal como muestra el comentario siguiente de D. Villanueva, hecho en 1997:

“La semántica de los mundos posibles contiene una limitación que reduce su utilidad en la comprensión del realismo literario. El carácter autónomo e inmanente de los mundos posibles (...) nos sitúa completamente dentro de los dominios de

²⁴¹ L. Doležel: *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco, (1998) 1999, Primera Parte: “Mundos Narrativos”

la semántica intensional; esta semántica se ocupa más del juego de las formas expresivas que de la relación referencial –un hecho que Doležel no ignora...”²⁴²

La teoría de los mundos posibles, marco teórico de Doležel, parte de la lógica modal en la década de los años sesenta y quince años después ya estaba consolidada como una teoría interdisciplinaria²⁴³, hecho éste que revela su éxito al mismo tiempo que su falta de unidad.

Los *mundos posibles* son los innumerables mundos creados al margen del mundo real que tienen como constituyentes las personas, atributos, acciones, situaciones, etc., denominados *particulares posibles*. Los *mundos ficcionales* de la literatura, que forman un subconjunto de los mundos posibles, “son artefactos estéticos contruidos, conservados y en circulación en el medio de los textos ficcionales”²⁴⁴.

En virtud de su pertenencia a los mundos posibles, el mundo ficcional se configura compartiendo con su hiperónimo determinados rasgos constitutivos, pero también dotándose de características específicas. Doležel destaca los siguientes de unos (puntos 1-3) y otras (puntos 4-6):

1. Los mundos ficcionales son un conjunto de estados posibles sin existencia real.
2. El conjunto de mundos ficcionales es ilimitado y muy diverso.

²⁴² D. Villanueva: *Op. cit.*, pp. 72-73: “Possible worlds semantics contains a limitation that diminishes its usefulness in understanding literary realism. The autonomous and immanent character of the possible worlds (...) places us completely within the realm of intensional semantics; this semantics deals more with the game of expressive forms than with the referential relation –a fact that Doležel does not ignore...”

²⁴³ L. Doležel, en la obra que nos ocupa, se basa a veces y se refiere continuamente a muchas otras disciplinas como, por ejemplo, la psicología (incluida la psicomotricidad), la metafísica o la medicina.

²⁴⁴ *Ib.*, pp. 34-35

3. A los mundos ficcionales se accede a través de canales semióticos.
4. Los mundos ficcionales de la literatura son incompletos.
5. Los mundos ficcionales de la literatura pueden tener una macro-estructura heterogénea.
6. Los mundos ficcionales de la literatura son construcciones de la *poiesis* textual.

1. El primer rasgo constitutivo formula que **los mundos ficcionales son conjuntos de estados posibles sin existencia real**²⁴⁵. Como consecuencia, sus componentes (las unidades sintácticas de la narratología) disfrutan de la misma condición ontológica del mundo ficcional al que pertenecen, la inexistencia real.

Hay que tener en cuenta que esa negación de existencia real no impide que los particulares ficcionales se conformen como existentes del mundo alternativo, ficcional, al que pertenecen. De hecho, como declara A. Garrido, de ese modo la literatura experimenta cierto alivio en sus ataduras con el mundo real²⁴⁶.

Por ejemplo, el pueblo de Bovra, lugar de residencia de la narradora de *La buena letra*, no tiene correlato en el mundo objetivo. Pero su existencia como espacio de un mundo de ficción es absolutamente cierta, como lo demuestra el hecho de que podamos estar refiriéndonos a él ahora mismo.

Doležel, siguiendo muy de cerca a Leibniz, explica el modo de la relación entre ambos mundos:

²⁴⁵ *Ib.*, p.35

²⁴⁶ A. Garrido: “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas”, en A. Garrido (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco, 1997, p. 16

“Los elementos particulares ficcionales, como posibles sin existencia real, son antológicamente diferentes de las personas, los sucesos y los lugares reales (...) En la semántica mimética se difumina la distinción entre las entidades reales y las ficcionales, en particular si comparten un nombre propio. Pero resulta bastante evidente que las personas ficcionales no pueden conocer, interactuar o comunicarse con personas reales”²⁴⁷.

Así pues, Doležel rechaza la función mimética por basarse en una semántica referencial de la ficcionalidad, es decir, por fundamentarse en la identificación entre el mundo real y el universo del discurso fictivo.

Garrido señala la necesidad de un mayor desarrollo de la “semántica específicamente literaria”, citada por Doležel, y una mayor insistencia y consistencia en la configuración de lo mundos ficcionales, con el fin de solucionar los numerosos problemas que tiene planteada la ficcionalidad:

“Dicha semántica habría de complementarse con una teoría de los textos literarios cuyo cometido consiste en dar cuenta de la naturaleza esencialmente textil de los mundos ficcionales y tendría que especificar además por qué caminos se lleva a cabo la construcción de tales mundos”²⁴⁸.

En virtud de la competencia de la semántica extensional, resulta posible considerar la identidad entre existentes de ambos mundos, el real y el ficcional. Doležel toma del filósofo J. Hintikka la *función de individuación* para formalizar esa relación entre las identidades de ambos mundos y que, acudiendo a otros autores, Doležel explica como diferentes versiones descriptivas de un mismo individuo (o realidad,

²⁴⁷ L. Doležel: *Op. cit.*, pp. 35-36

²⁴⁸ A. Garrido: *Op. cit.*, p. 15

en sentido general, según nuestra interpretación) y como réplicas que comparten algunas propiedades fundamentales.

Bajo este supuesto se encuentra el concepto de 'relato real' defendido por el escritor Javier Cercas para la clasificación de parte de su obra. El término define la ficción que comparte un grado elevado de referencias con el mundo empírico. La idea de 'relato real' se ha convertido en un tema recurrente para el escritor que, en última instancia, se ha visto en un dilema conceptual a la hora de explicar la similitud entre su biografía y los acontecimientos de su novela *Soldados de Salamina*, hasta el punto de llegar a declarar una contradicción, a saber, que en sentido estricto el 'relato real' es imposible²⁴⁹.

De igual modo que rechaza el concepto de mimesis en la semántica extensional, Doležel se muestra reticente hacia el procedimiento de la *verosimilitud*, a la que parece acercar hacia los dominios de la mimesis (en detrimento del concepto de verosimilitud, en nuestra opinión), según puede deducirse de su ejemplo:

"La verosimilitud es un requisito de cierta poética de ficción, no un principio universal de la creación de ficciones. Es esencial para el Napoleón histórico que muriese en Santa Elena. Pero (...) [en] la obra de Georg Haiser *Napoleon in New Orleans* (1937), Napoleón fue rescatado de la isla, conducido a Norteamérica, y murió en New Orleans"²⁵⁰.

Los mundos ficcionales, como conjuntos de estados posibles sin existencia real pertenecen a lo que T. Albadalejo denomina *modelo de mundo de tipo II* que viene referido a los mundos ficcionales por

²⁴⁹ Discusión sobre la que volveremos al hablar del cronotopo histórico en el análisis de *Soldados de Salamina*

²⁵⁰ L. Doležel: *Op. cit.*, p. 38

contraposición a los textos que tratan la realidad efectiva (modelo de mundo tipo I) y los de tema maravilloso (modelo de mundo tipo III). Los mundos ficcionales de Albadalejo no presentan esa inseguridad de Doležel a la hora de referirse a la *verosimilitud*, pues aquí se convierte en un rasgo constitutivo. El modelo de mundo tipo II acoge existentes que, sin pertenecer al mundo real, comparte propiedades con los existentes de este último:

“... por lo que la estructura de conjunto referencial que el productor constituye de acuerdo con este modelo de mundo está provista de verosimilitud (...) Se trata de un modelo de mundo de lo ficcional verosímil”²⁵¹.

2. El segundo rasgo configurativo que **los mundos ficcionales** comparten con los mundos posibles establece que **son ilimitados y muy variados**²⁵². Ello se debe a que la existencia posible tiene una tendencia al infinito, y su única limitación la supone la necesidad de adaptarse al principio de no contradicción. Con ello la semántica extensional da cabida a la literatura de tema fantástico o maravilloso:

“No existe justificación alguna para la existencia de dos semánticas de la ficcionalidad, una proyectada para la ficción “realista”, la otra para la “fantasía”. Los mundos ficcionales no están constreñidos por los requisitos de verosimilitud, veracidad o probabilidad; se conforman por medio de factores estéticos históricamente cambiantes...”²⁵³

²⁵¹ T. Albadalejo: *Semántica de la ficción realista*, Madrid, Taurus, (1991) 1992, p. 53

²⁵² L. Doležel: *Op. cit.*, p. 40

²⁵³ *Ib.*, pp. 40-41

3. El tercer rasgo de la configuración de los mundos ficcionales se deriva del anterior y establece que **puede accederse a los mundos ficcionales desde el mundo real a través de los canales semióticos**²⁵⁴. La frontera entre ambos mundos, uno de los pilares de la literatura, según recuerda A. Garrido²⁵⁵, se caracteriza por su permeabilidad para el intercambio de las realidades oportunas que, en su traslado, ven transformada su categoría ontológica.

El problema con el que se encuentra Doležel en este punto estriba en que la semántica de los mundos posibles, a pesar de reconocer esa capacidad de comunicación entre los mundos, no puede explicarla por quedar fuera de su competencia:

“[La semántica extensional] no nos dice nada acerca de cómo se pueden establecer los contactos entre las personas *reales* y los mundos *ficcionales*. A fin de examinar este caso tenemos que recurrir a la semiótica y a la teoría textual: a los mundos ficcionales se accede a través de canales semióticos y por medio del procesamiento de la información. Debido a su mediación semiótica, la accesibilidad es un comercio bidireccional, multifacético e históricamente cambiante entre lo real y lo ficcional²⁵⁶.”

T. Pavel, por su parte, considera que las fronteras de la ficción tienen dos campos adyacentes: el mundo real y el mito. Las fronteras entre lo que es y no es real no pueden establecerse nítidamente porque sus relaciones se fundamentan en una transmisión de ideología:

²⁵⁴ *Ib.*, p. 42

²⁵⁵ A. Garrido: *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 38: “Las fronteras entre realidad y ficción son, aunque poco precisas e históricamente variables, incuestionables; en caso contrario se corre el riesgo de destruir la esencia de la literatura y reducir el texto de ficción a un documento histórico”

²⁵⁶ L. Doležel: *Op. cit.*, p. 43

“Lo único que importa es la circulación de material ideológico (...) Fronteras muy poco reconocibles separan la ficción del reino de lo sagrado o de la realidad”²⁵⁷.

Esas fronteras se caracterizan por falta de constancia y definición, ya que la ficción se mueve entre la historia, la cultura, la realidad y el mito. Tal número de variables posibilita una pluralidad de acercamiento a la ficcionalidad, por lo que Pavel propone una actitud abierta hacia el objeto literario:

“Lejos de ser diáfanos y cerrados, las fronteras de la ficción se presentan accesibles por varios lados (...) A lo que se apela es a una actitud más flexible sobre los límites de la ficcionalidad, que no podría ser otra cosa que un mayor refinamiento de nuestra percepción literaria”²⁵⁸.

Nos parece entender que A. Garrido mantiene el mismo espíritu que Pavel, aunque expresado desde otro ángulo. Garrido opina que la mediación de la semiótica debería tener mayor consideración que la dada por Doležel, debido a que dicha mediación, en palabras del profesor español, “reviste una importancia trascendental”:

“En este sentido puede muy bien afirmarse que el mundo actual participa muy activamente en la génesis de los mundos posibles de la literatura. Pero el acceso se produce también a través de la lectura e interpretación de los textos literarios gracias a la mediación semiótica, esto es, a través de la actualización de los diferentes códigos y signos subyacentes a los textos ficcionales”²⁵⁹.

²⁵⁷ T. Pavel: “Las fronteras de la ficción”, en A. Garrido (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco, 1997, p. 177

²⁵⁸ *Ib.*, p. 179

²⁵⁹ A. Garrido: “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas”, en A. Garrido (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco, 1997, p. 17

Es de considerar que esta característica de los mundos ficcionales que introduce el proceso semiótico supone la nota que saca a la semántica de la ficción del ensimismamiento que algunos críticos de otras disciplinas le achacan. Doležel parece querer dejar constancia de un cierto reconocimiento de una limitación insoslayable, pero inmediatamente vuelve a tomar firme posición en su objeto de estudio:

“Cuando hablamos acerca de la accesibilidad de los mundos ficcionales, tuvimos que modificar el concepto lógico y así comenzamos a movernos más allá del marco de los mundos posibles. Ese modelo, sin embargo, continúa prestando un servicio indispensable”²⁶⁰.

Como señalábamos más arriba, esa aproximación a la semiótica resulta insuficiente, hecho que evidencia la limitación al autor como único eslabón entre los dos mundos. Por ello, Darío Villanueva insiste en que la teoría de los mundos posibles debe avanzar hacia la parte de la semiótica que la teoría de los mundos posibles evita, a saber, la pragmática: “... porque el acercamiento a la comprensión del realismo nos ha llegado desde la perspectiva del lector (antes que del autor o del texto considerado aisladamente)”²⁶¹.

Como podemos apreciar, el paréntesis apunta directamente a la teoría de los mundos posibles, y la propuesta que hace Villanueva comienza por destacar la importancia del *principio de cooperación* que H. P. Grice formuló en 1975, por lo que debería revitalizarse ya que relaciona el discurso con el receptor y el referente, partiendo del acto de comunicación lingüística:

²⁶⁰ L. Doležel: *Op. cit.*, p. 45

²⁶¹ D. Villanueva: *Op. cit.*, p. 77: “So we have come closer to an understanding of realism from the perspective of the reader (rather than of the author or that of the isolated text”

“La idea básica que conlleva este principio es el del comportamiento lingüístico como tipo de interacción social intensional (...) Me gustaría hacer hincapié en el hecho de que, por el impulso de cooperación, el lector tiende a relacionar el mundo intensional del texto con su propio mundo, es decir, el referente puramente extensional”²⁶².

El caso contrario a Villanueva lo representa T. Albadalejo, que afianza su posición al mismo tiempo que sale en defensa de Doležel. La dificultad que encontramos en la exposición de Albadalejo estriba en que al hablar de los procesos que realizan autor y receptor, los considera como hechos de naturaleza aislada ya que, para él, las actividades respectivas de creación y recreación no parecen formar parte del proceso vivo e interactivo que es la pragmática. Por tanto, opinamos que autor y receptor aparecen, en las teorías de Doležel y Albadalejo, como instancias absorbidas por la semántica intensional:

“[En] el espacio sintáctico (...) es donde se realiza, en los procesos de producción, la plasmación lingüística artística de las estructuras de conjunto referencial a las cuales acceden en los procesos de recepción los lectores (...) En el hecho ficcional se produce una activa conexión pragmática entre el lector y la construcción ficcional que permite la entrada y la participación de aquel en el mundo ficcional”²⁶³.

4. El cuarto rasgo de los mundos ficcionales es una característica específica que, por tanto, no recibe del modelo de los mundos posibles. Se trata de **la imposibilidad que los mundos ficcionales**

²⁶² *Ib.*, p. 78: “The basic idea behind this principle is that of linguistic behavior as a type of intentional social interaction (...) I would like to stress the fact that, because of the cooperative impulse, the reader tends to relate the intentional world of the text to his or her own world, i.e., purely extensional referent”

²⁶³ T. Albadalejo: *Op. cit.*, p. 79

tienen de adquirir completez. Para demostrarlo Doležel recurre a una comprobación formulada mediante la lógica común a los existentes de los mundos ficcionales:

“Que son incompletos se establece por medio de una prueba relativamente sencilla: sólo es posible decidir sobre algunas afirmaciones concebibles acerca de las entidades ficcionales y no sobre otras”²⁶⁴.

El espacio quizá sea el existente ficcional que mejor revela esa incapacidad de agotarse en sí mismo. Así, un lugar ficticio cualquiera, con o sin coincidencia con realidades del mundo empírico, nunca podrá desplegar toda su existencia en el texto. El San Sebastián de *El invierno en Lisboa* o la Celama de *La ruina del cielo* no muestran en sus respectivas representaciones artísticas más que una parte (ciertamente mínima) de su constitución potencial. Edificios, calles, barrios, personajes, acontecimientos y tantas entidades de ficción quedarán fuera de la historia novelada, para realzar la existencia ficcional de otras.

A. Garrido señala la importancia de este aspecto en la literatura del siglo XX por su falta de compromiso con un mundo definido o delimitado²⁶⁵. La novela española actual tiende a reflejar un mundo que funciona con todos sus defectos y contradicciones, por lo que ofrece una representación muy fragmentaria de la realidad, independientemente de que se trate la novela realista como, por ejemplo, las obras de R. Chirbes, o de una novela más intimista, como *El alma del controlador aéreo*.

²⁶⁴ L. Doležel: *Op. cit.*, p. 45

²⁶⁵ A. Garrido: *Op. cit.*, p. 29

5. La quinta característica establece que **los mundos ficcionales de la literatura pueden tener una macro-estructura heterogénea**. Por su número ilimitado y por la enorme variedad de los mundos ficcionales, las restricciones a que se ven sujetos resultan, en proporción, escasas. Para conseguir una homogeneidad semántica deben someterse a ciertas reglas internas (que no sistematizables) que en definitiva tienen el objetivo de procurar una coherencia global del mundo ficcional que despliegan²⁶⁶. Esa homogeneidad semántica puede incluir la distribución de su contenido en varios mundos de naturaleza distinta proveyéndole de una macro-estructura heterogénea, de la que Doležel destaca su distribución dual:

“El ejemplo básico de heterogeneidad semántica es el mundo diádico, un mundo dividido en dos dominios gobernados por restricciones globales opuestas. Los mundos ficcionales compuestos son elementos típicos, necesarios, de las narraciones”²⁶⁷.

Efectivamente, tanto semántica como estructuralmente, la heterogeneidad se constituye como uno de los procedimientos clave de toda la literatura, cuyo objetivo reside en la representación (siempre parcial) de las múltiples caras de esa abstracción llamada ‘vida del ser humano’.

La configuración de los mundos diádicos se regula a partir de cuatro posibles modalidades: *alética*, *deóntica*, *axiológica* y *epistémica*. Entre las cuatro abarcan los principales dominios del

²⁶⁶ El orden que rige el mundo real no supone más que una de las múltiples posibilidades aplicables al mundo ficcional.

²⁶⁷ L. Doležel: *Op. cit.*, pp. 46-47

conocimiento, desde el mundo sobrenatural al mundo particular de un individuo²⁶⁸. La amplia funcionalidad del concepto de mundos diádicos posibilita la clasificación semántica de las macro-estructuras de todo el género de la novela. Este procedimiento también ofrece un gran rendimiento en el estudio del espacio narrativo pues la clasificación modal, base de la heterogeneidad semántica, permite discernir los ámbitos espaciales de cada dominio, como muestran los siguientes ejemplos:

Beltenebros organiza su mundo ficcional bajo las modalidades axiológicas y epistémica.

La modalidad axiológica se construye a partir de la polaridad de dominios positivos y negativos. El nivel intensional sólo caracteriza positivamente un espacio, el hogar del protagonista, localizado en la ciudad inglesa de Brighton. Se trata del símbolo espacial del nido, de acuerdo a G. Bachelard:

“El nido, como toda imagen de reposo, de tranquilidad, se asocia inmediatamente a la imagen de la casa sencilla (...) La casa-nido no es nunca joven. Podría decirse con cierta pedantería que es el lugar natural de la función de habitar. Se *vuelve* a ella, se sueña en volver como el pájaro vuelve al nido, como el cordero al redil”²⁶⁹.

El protagonista, Darman, añora su vida tranquila en el hogar porque todos los demás espacios son negativos desde el punto de vista intensional. Roma, Madrid, el depósito abandonado donde se encuentra la víctima potencial, la *boîte* Tabú, el Universal Cinema,

²⁶⁸ Para la teoría de la modalidad y los dominios narrativos véase también A. J. Greimas: *Du sens : Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970. Nosotros hemos consultado la versión inglesa: *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*, Minneapolis, University of Minnesota, 1990.

²⁶⁹ G. Bachelard: *La poética del espacio*, México, D. F.; F. C. E., (1957) 1992, pp. 132-133

todos son espacios de la abyección²⁷⁰, dominios del antagonista, Beltenebros, por lo que, de ese modo, establecen el contraste axiológico. Sin embargo, su función en la estructura extensional puede considerarse desde otra perspectiva, después de haber completado el proceso de recepción. En la lucha por el dominio sobre la ignominia, Darman encuentra la clave espacial para conseguir el cambio de signo de esos espacios en principio negativos: en la *boîte* Tabú Darman localiza el pasadizo que da acceso a la guarida de Beltenebros, el Universal Cinema. A su vez, la disposición espacial de éste, propia de un cine tradicional, colabora en el desenlace: la baranda de contención del entresuelo cede al empuje de Beltenebros que se precipita al patio de butacas para encontrarse con la muerte.

La muerte bebe en vaso largo distribuye su mundo ficcional mediante la modalidad alética, que distribuye los dominios en naturales y sobrenaturales. En su historia, vivos y muertos conviven en la aventura para, en definitiva, mostrar con crudeza e ironía las carencias y miserias de la sociedad contemporánea. De ese modo, el dominio sobrenatural lo representan los personajes que vuelven del más allá. Su espacio propio son las cloacas de la ciudad, espacio sobrenatural de la distribución alética junto al espacio natural, la ciudad. Ambos se convierten en parodia de la distribución de los mundos de *La Divina Comedia*, reducida aquí a dos, el infierno y el mundo terrenal.

6. La sexta y última categoría establece que los mundos ficcionales de la literatura son construcciones de la *poiesis*

²⁷⁰ Espacio de la abyección en un sentido general, sin el carácter específico de R. Gullón para las obras sobre regímenes dictatoriales. Véase R. Gullón: *Espacio y novela*, Barcelona, A. Bosch, 1980, pp. 66-73.

textual²⁷¹. Doležel acude de nuevo a la semiótica para contemplar la génesis de la manifestación intensional de la obra literaria. La advertencia sigue residiendo en la necesidad de diferenciar el mundo ficcional del mundo real, por lo que el autor sólo puede considerarse como circunstancia inevitable del proceso de comunicación. El creador representa el inicio del hecho elocutivo que es toda obra literaria.

Como indica A. Garrido²⁷² en referencia a S. J. Schmidt, hablar de autor y su actividad creadora implica traer a colación el criterio de *convención artística*, que puede aminorar en mayor o menor grado la impronta del mundo real en la elaboración del texto ficcional, hecho que complicaría el estado de la cuestión según la plantea Doležel.

La implicación de esta propuesta de Doležel se realizaría en el análisis de la autenticación del discurso, hecho que nos lleva a la actuación de las voces de la novela, es decir, narrador y personajes, aspectos que ya hemos comentado en los capítulos correspondientes dedicados a sus respectivas relaciones con el espacio ficticio.

5.6 El espacio narrativo ante la ficcionalidad

Las unidades de lugar de la novela tienen la función de dotarla con un sistema espacial coherente que se destaca a la hora de analizar los vínculos entre el mundo ficcional y el real:

“El espacio es un elemento sólidamente implantado en la estructura de conjunto referencial y es, a la vez, escenario y dinamizador de la ficción como plano de distribución extensional de seres, estados, procesos e ideas”²⁷³.

²⁷¹ L. Doležel: *Op. cit.*, p. 47

²⁷² A. Garrido: *Op. cit.*, p. 32

²⁷³ T. Albadalejo: *Op. cit.*, p. 48

El espacio puede tomar su modelo de la realidad, del mundo objetivamente comprobable en sus características fundamentales (coordenadas geográficas, toponimia, ordenamiento urbanístico, etc.), pero la naturaleza de la ficción hará que se aleje de su referencia en multitud de detalles. Espacios como Barcelona, Madrid, Granada, San Sebastián o Denia, pueden resultar contrastables parcialmente, con la información que provee un mapa o plano local, pero siempre complementarán esa referencialidad con existentes particulares, es decir, exclusivos del mundo ficcional.

De la mezcla entre datos ficticios y datos del mundo real depende el grado de ilusión realista con que el receptor aprehenderá el sistema espacial correspondiente a la historia novelada, a la que dotará de coherencia.

Por supuesto, si el receptor conoce el lugar real que se corresponde con el ficticio, el acto comunicativo que se establece entre el discurso y él estará dotado de una mayor motivación. Sin embargo, ese plus de información no es relevante desde el punto de vista del proceso literario. El receptor que nunca ha transitado personalmente los lugares citados en una novela, también los construye con suficientes características semánticas como para integrar esos lugares, como sistema, a la coherencia final de la historia novelada. En este fragmento de *Romanticismo*

“Por las calles del barrio de Salamanca volvían a oírse los gritos de la República que acallaron los que cantaban al sol cerca de la Viena Capellanes de Goya el domingo de 1950 en que Hortensia entró a comprar bartolillos para el almuerzo del padre Altuna y coincidió con un sobrevenido de su mejor época” (pág. 406)

desde el punto de vista pragmático, no se hace necesaria la localización exacta, por parte del lector, de una pastelería llamada Viena Capellanes, situada en la calle de Goya, del Barrio de Salamanca, de Madrid. Incluso aunque un lector determinado recordara la decoración de la tienda, no tendría ninguna ventaja, desde el punto de vista narrativo, sobre otro lector que jamás haya oído hablar de la ciudad de Madrid. Ambos han comprendido lo que sí resulta imprescindible para la recepción cabal del relato: la relación de Hortensia y el padre Altuna establece un cierto tributo social y asiduo de aquella hacia el sacerdote que la lleva a un establecimiento donde, excepcionalmente, un día se encuentra con un antiguo conocido. En cuanto al contexto, el lector que haya transitado el lugar referencial, el paralelo real del que nos habla el narrador de *Romanticismo*, acaso tenga el plus de saber hasta qué punto exactamente la calle de Goya de Madrid concentraba, en el tiempo al que se refiere la narración, la burguesía capitalina. A pesar de todo, la coherencia de la novela no nos permite decir que esa referencia extra resulte pertinente a la hora de comprender mejor o peor la historia relatada.

Así pues, el sistema de lugares de una novela puede tener una localización contrastable con determinadas referencias del mundo real. Pero desde el momento que el mundo representado es una selección del mundo real, la correspondencia entre ambos forzosamente tiene que ser limitada. La novela no agota su geografía a partir del mundo objetivo por lo que, en determinados momentos, los personajes se escapan al control topográfico. Para ello se introducen en lugares ilocalizables o indeterminados geográficamente: domicilios sin nombre o número de calle, citas en locales innominados. Innumerables puntos de los trayectos quedan desconocidos, escondidos con el fin de

escaparse al juicio que un escrupuloso topógrafo pudiera hacer acerca de la fidelidad del personaje a un mundo real que, por más que lo parezca, no es el que transita en la obra.

En *Cuerpos sucesivos*, David y Ana, los protagonistas, inician el relato en un espacio repleto de referencialidad al mundo objetivo: se conocen en la Residencia de Estudiantes, de la calle del Pinar, de Madrid, cuya correspondencia con su homóloga en el mundo real coincide en todos los detalles novelados. Se trata de un espacio público cuya actividad también coincide en ambos mundos, el objetivo y el artístico, así como su ilustre pasado, con huéspedes y conferenciantes famosos (García Lorca y Dalí se encuentran en el telón de fondo de la novela).

Después de pasear por los jardines de la Residencia, David lleva a Ana a casa de ésta. Para ello recorren el Paseo de la Castellana y llegan al Madrid de los Austrias. A partir de aquí el plano de la ciudad de Madrid ya no resulta eficaz para el seguimiento de los personajes, porque el narrador prefiere mantener en secreto el lugar exacto donde localizar a sus criaturas, como si quisiera preservarlos de potenciales admiradores o de posibles denuncias de usurpación: "... el coche se detuvo en la plazoleta, David lo detuvo delante del portal de Ana..." (pág. 24).

Cuando el espacio del relato remite al mundo objetivo y el receptor puede identificarlo como parte de su propia experiencia, la ilusión realista aumenta, aunque

"La resistencia de lo "real" (bajo su forma escrita, bien entendido) en la estructura, está muy limitada en el relato ficticio, construido por definición sobre un modelo que, a

grandes rasgos, no tiene más restricciones que las de lo inteligible”²⁷⁴.

Nosotros opinamos que el plus de información que un receptor recibe por tener conocimiento del espacio real proviene de su conocimiento enciclopédico, pero no del grado de verosimilitud que el texto en sí mismo contiene, ya que éste es exactamente el mismo para cualquier lector. Dicho de otro modo, la verosimilitud de un texto tiene un valor constante desde el punto de vista discursivo y su grado de rentabilidad semántica dependerá de las asociaciones culturales que establezca la competencia del receptor. Su grado de ilusión realista depende de la distancia que perciba respecto a la historia que se narra. En este sentido, el espacio es un espacio privilegiado para el acercamiento entre receptor y discurso, aunque siempre teniendo en cuenta que

“El realismo de una obra [no depende] de la fidelidad de la pintura o copia, porque las palabras no son las cosas (*Córdoba* no es la ciudad de Córdoba, aunque sí señala inequívocamente a esa ciudad) (...) De cualquier modo, el efecto de realidad está más ligado a la representación textual del espacio que a su realidad”²⁷⁵.

Otro método que tiene la novela para establecer un mundo coherente donde desarrollar sus acciones es el de crear espacios fictivos con entidad propia cuyos componentes (calles y plazas, establecimientos, monumentos, etc.) no tienen paralelo con el mundo referencial, tal como ocurre con Celama, la ciudad de provincias de las

²⁷⁴ R. Barthes: “L’Effet du Réel”, *Communications*, 11, 1968, p. 87 : “la résistance du ‘réel’ (sous sa forme écrite, bien entendu) à la structure, est très limitée dans le récit fictif, construit par définition sur un modèle que, pour les grandes lignes, n’a d’autres contraintes que celles de l’intelligible ”

²⁷⁵ M. A. García Peinado: *Hacia una teoría general de la novela*, Madrid, Arco, 1998, pp. 138, 155

novelas de Luis Mateo Díez o con Mágina, ciudad donde Antonio Muñoz Molina ambienta alguna de sus novelas. Como nos recuerda Aínsa,

“Más allá de si realmente el autor, el protagonista o aun el lector identifican un inventario nominativo con una estructura homóloga del exterior, lo que importa es la creación del espacio en términos literarios”²⁷⁶

con ejemplos tan notables como la localidad de Santa María de la narrativa de Juan Carlos Onetti, cuya construcción recoge espacios de muy diversos lugares reales según el autor uruguayo, detalle nimio ante la importancia propiamente narrativa de Santa María.

Para M. C. Bobes²⁷⁷ la ficcionalidad es una condición de la obra literaria en la que se depositan los valores semánticos de la historia. Ese rasgo ficcional posibilita el establecimiento de un sistema propio en el discurso de la novela que lo separa del discurso de uso normal. Éste último se vincula al mundo empírico mediante el criterio de ‘verdad’. La novela prescinde del mundo empírico para construir su propio mundo ficcional, por lo que el criterio de ‘verdad’ no resulta aplicable. En su lugar aparece una nueva y fundamental forma de relación, la *coherencia* interna.

Esta distinción resulta especialmente apropiada para la consideración del espacio fictivo desde el momento que es la unidad sintáctica del relato más proclive a una errónea interpretación cuando se habla de la relación entre los mundos ficcional y real, debido a que el espacio es la categoría más vinculada al *efecto de realidad*.

²⁷⁶ F. Aínsa: “La demarcación del espacio en la ficción novelesca (el ejemplo de la narrativa hispanoamericana”, en S. Sanz Villanueva y C. J. Barbachano (eds.): *Teoría de la novela*, Madrid, SGEL, 1976, p. 332

²⁷⁷ M. C. Bobes: *Op. cit.*, pp. 187-188

El tiempo comparte sus características constitutivas en los dos mundos, fictivo y real, por lo que no plantea problemas de coherencia. La *intersección* (término de Ricoeur) entre los personajes de la novela y las personas del mundo real no establece una relación predeterminada. Así, por ejemplo, Ana, protagonista de *La buena letra*, aun cuando tuviera apellido, no provoca una determinada orientación hacia un correlato en el mundo empírico. Escasas veces se crea una fricción en ese sentido y se debe más a la inclusión de una nota explícita como, por ejemplo, el hecho de que autor y narrador compartan el nombre, como ocurre con el autor Javier Cercas y el narrador de *Soldados de Salamina*, homónimo del autor.

La inclinación a identificar el espacio ficcional con un correlato real tiene un alto grado de *intersección*. Recorriendo la geografía de la novela la posibilidad de combinaciones entre los espacios ficcionales y sus correlatos en un mundo empírico resulta ilimitada:

“Dentro [del texto literario] es justamente el espacio uno de los elementos que con más frecuencia se toma de los campos externos de referencia (el Madrid de Galdós o Martín Santos, el Londres de Dickens, el río Jarama, etc.). En otros casos el nombre, el significante, no remite a ningún espacio exterior pero sí el referente -Vetusta- y, en mayor o menor medida, los espacios de Jefferson en Faulkner, Macondo en García Márquez o Santa María en Onetti”²⁷⁸.

R. Ingarden, al tratar el nivel de los objetos representados²⁷⁹, expone que el espacio de la obra de arte literaria queda configurado

²⁷⁸ A. Garrido: “El espacio en la ficción narrativa”, en J. M. Pozuelo y F. Vicente (eds.) *Mundos de ficción*, Murcia, Universidad de Murcia, 1996, p. 722

²⁷⁹ R. Ingarden: *Op. cit.*, capítulo 7

por una estructura propia que puede denominarse 'espacial' a pesar del grado de abstracción (y, por tanto, limitaciones) que provee el discurso:

“... en la medida que representa una estructura que le permite así denominarse 'espacio', a pesar de que tener tal estructura no es más que una dotación ficticia y simulada”²⁸⁰.

Con ello entendemos que el espacio de la novela conserva una cierta estabilidad de representación ya que el hecho de poseer esta estructura le acerca conceptualmente al espacio del mundo real; aunque, como recuerda Ingarden, una particularidad del espacio ficcional es la de existir en discontinuidad²⁸¹, ya que no puede nunca ser representado en su totalidad.

Ingarden también habla del grado de indeterminación de los objetos representados, aplicación que nosotros creemos extensible al espacio mismo. Mientras que el objeto (o espacio) real queda conformado mediante una infinita variedad de propiedades, el objeto o espacio representado nunca puede conseguir más que una representación parcial de sus características por lo que, en consecuencia, siempre presentarán aspectos de indeterminación:

“En cuanto a los objetos representados, [su] forma no es más que un esquema que (...) jamás puede ser cumplido *totalmente* por cuestiones puramente materiales (...) [el objeto] se configura en el formante de los “lugares de indeterminación”, que son de un número ilimitado. Los lugares de indeterminación no pueden, en principio, ser eliminados enteramente, dada la

²⁸⁰ *Ib.*, p. 191: “... dans la mesure où il présente une structure qui permet encore de l'appeler 'espace', quand bien même avoir cette structure n'est qu'un avoir fictif et simulé”

²⁸¹ *Ib.*, p.192

capacidad finita de revestimiento que contiene la expresión nominal”²⁸².

Las dos carencias citadas tienen diferente naturaleza dado que la primera, la imposibilidad de completez, es resultado de una aplicación lógica, mientras que la segunda, su expresión textual nunca enteramente determinada, tiene una naturaleza semántica.

Aunque Ingarden después de esto sólo se refiere tímidamente al contexto, la solución a dichas carencias se produce, en nuestra opinión, en el nivel pragmático, dado que el texto dispone de su propio sistema, a saber, la coherencia interna. Ésta, al apelar a la competencia del receptor, procura que el proceso de significación se complete en el nivel semiótico, con lo que el mundo ficcional se dota de su necesaria cualidad de completez. Y ello se consigue mediante un doble aspecto: los vacíos semánticos fundamentales se revelan mediante las inferencias e isotopías, mientras que las lagunas semánticas innecesarias no se actualizan en absoluto.

²⁸² *Ib.*, p. 211: “Mais quant aux ‘objets’ figurés, cette forme n’est qu’un schème qui (...) ne peut jamais être rempli *totalement* par des déterminations matérielles (...) [l’objet] se forme en lui des «lieux d’indétermination» en nombre d’ailleurs illimité. Les lieux d’indétermination ne peuvent, en principe, être entièrement éliminés par enrichissement fini du contenu d’une expression nominale”

Capítulo 6

El cronotopo bajtiniano

6.1 Bajtin y la crítica

La mayoría de los críticos coinciden en señalar la originalidad y trascendencia de M. Bajtin, cuya obra supone, para muchos, el arranque de una nueva era en los estudios de la obra literaria:

“[Bajtin] construye las bases de una nueva visión teórica, todo lo asistemática que se quiera, pero que, vista en conjunto, contiene las suficiente posibilidades de análisis como para alzar, sobre ella, una nueva ciencia de la literatura (sin que, por otra parte, ésa haya sido la pretensión del propio Bajtin)”²⁸³.

Quizá sea H. Mitterand uno de sus más incondicionales defensores²⁸⁴ y productivos seguidores de las teorías bajtinianas. No obstante, el profesor francés reconoce, en diferentes ocasiones, la dificultad de aproximación al trabajo de Bajtin por la aparente falta de interés de éste en sistematizar sus teorías. Por ello, acercarse a la obra del filólogo ruso exige una labor de ardua recolección de principios, análisis y conceptos heterogéneos, diseminados y repetidos multitud de veces con matices que, aunque enriquecedores, pueden producir una sensación vertiginosa. Desde el mismo T. Todorov en su primera publicación (1981) sobre Bajtin, esta apreciación es ampliamente compartida por los investigadores. K. Hirschkop señala los dos problemas metodológicos que crean más adherencia en el seguimiento de las teorías bajtinianas; por un lado,

“Como varios especialistas han apuntado, hay preocupaciones, problemas e ideas que parecen flotar a lo largo de todos los trabajos de Bajtin y su círculo, emergiendo en

²⁸³ F. Gómez Redondo: *La crítica literaria del siglo XX*, Madrid, EDAF, 1996, p. 131

²⁸⁴ Entre los que también destacan críticos como T. Todorov, W. Booth y D. K. Danow.

diferentes contextos con matices notablemente diferentes. Tomemos, por ejemplo, el concepto de valor...”²⁸⁵

El segundo problema radica en la dificultad de una interpretación inequívoca de las teorías bajtinianas ya que resulta difícil discernir el contexto exacto que hay que aplicar para algunos términos en particular. Tal dificultad alcanza, por ejemplo, la distinción entre heteroglosia y monoglosia, los diferentes tipos de cronotopos o la relación entre autor y héroe de la obra literaria. Hirschkop señala que para una mejor comprensión (aunque a veces esto no es suficiente garantía) de un concepto se hace necesario conjugar la significación filosófica con su relevancia práctica, analítica. Otras veces, entre las descripciones fenomenológicas y sociológicas del discurso existe un considerable paréntesis sin cubrir, tal como ocurre en algunas exposiciones del trabajo de Bajtin “La palabra en la novela”²⁸⁶.

Dos de los más reconocidos especialistas en Bajtin, K. Clark y M. Holquist, se lamentan de que tanto la carrera como la reputación de Bajtin todavía estén en proceso de ser comprendidas y que, como consecuencia, sigan originando incontables anacronismos y malentendidos²⁸⁷.

G. S. Morson y C. Emerson, en su “Introducción” destacan, con el aval de algunas declaraciones del propio Bajtin en los años finales de su vida, algunos de los aspectos más problemáticos para acceder a la interpretación cabal y directa de las teorías bajtinianas, como los continuos cambios en la postulación de conceptos e ideas:

²⁸⁵ K. Hirschkop: “Introduction: Bakhtin and cultural theory”, en *Bakhtin and cultural theory*, ed. Ken Hirschkop and David Shepherd, Manchester, MUP, 1989, p. 4: “As a number of interpreters have noted, there are concerns, problems and ideas which seem to float through the works of Bakhtin and his circle, surfacing in different contexts with markedly different inflections. Take, for example, the concept of value...”

²⁸⁶ *Ib.*, pp. 4-28

²⁸⁷ K. Clark, M. Holquist: *Mikhail Bakhtin*, Harvard, Harvard University Press, 1984, p. vii

“... las ideas [de Bajtin] sobre el principio no-monológico resultan útiles para comprender su propio pensamiento (...) En el mejor de los casos, la obra de Bajtin refleja [una] cierta unidad inestable. Decimos ‘en el mejor de los casos’ porque –como el mismo Bajtin reconoció– algunas de sus cambiantes ideas no se pueden asumir incluso con una abierta, no-monológica, disposición”²⁸⁸.

Estos dos autores, cuando repasan el capítulo de “Las funciones del pícaro, el bufón y el tonto en la novela” (incluido en “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”), se lamentan de la dificultad que presenta la exposición de Bajtin debido a la introducción de una terminología que carece de definición y, por tanto, de delimitación exacta. Esa falta de un carácter inequívoco la ven agravada por la ausencia de ejemplos que ayuden a clarificar el estudio en su evolución o, incluso, en su comprensión global: “Esta opacidad resulta especialmente frustrante porque Bajtin explícitamente atribuye una importancia especial al tema de este capítulo”²⁸⁹.

Esta puntualización es aplicable a todo el artículo “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”. Sin embargo, este aspecto no impide reconocer a Mitterand que la teoría del cronotopo es una de las propuestas más interesantes para el acercamiento a la obra literaria²⁹⁰:

²⁸⁸ G. S. Morson, C. Emerson: *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Standford, Stanford University Press, 1990, p. 1: <<... [Bakhtin’s] ideas on nonmonologic unity are useful in understanding his own thought (...) At best, Bakhtin’s work exhibits [an] unstable kind of unity. We say ‘at best’ because –as Bakhtin himself realized– some of his changing ideas cannot be subsumed even by an open, nonmonologic, plan>>

²⁸⁹ *Ib.*, p. 401: “This opacity is all the more frustrating because Bakhtin clearly attributes special importance to the topics of this section”

²⁹⁰ Debemos añadir que resulta sorprendente el éxito que la teoría cronotópica ha tenido en Estados Unidos e Inglaterra, aplicada a los estudios interdisciplinarios y sobre cine. Un ejemplo sobresaliente es: M. V. Montgomery: *Carnivals and Commonplaces. Bakhtin’s Chronotope, Cultural Studies, and Film*, New York, Peter Lang, 1993

“El desarrollo del modelo cronotópico se encuentra en el núcleo mismo del pensamiento estético y crítico de Bajtin. Dicho modelo representa, sin duda alguna, la contribución más original, esencial y productiva de este siglo a la tradición estética hegeliano-marxista. El modelo tiene la capacidad potencial de revitalizar la semiótica y, por extensión, la poética de la novela, más allá de las anteriores consideraciones ideológicas”²⁹¹.

Una de las posiciones más decididas a la hora de enjuiciar los problemas textuales de Bajtin la lleva a cabo B. F. Scholz. Su propuesta anima a llevar a cabo un minucioso trabajo de investigación sobre los textos bajtinianos para, de algún modo, sistematizarlos y validarlos universalmente. Scholz advierte contra las paráfrasis glosadoras que, lejos de solucionar el estado de la cuestión, producen mayor complicación, tal como demuestra con la re-definición que Emerson y Holquist proponen para ‘cronotopo’. Así pues, Scholz propone acudir directamente a Bajtin, a pesar de que los estudios de éste parezcan, según algunos estudiosos, un “discurso interior”. Para dar una respuesta a la pregunta que él mismo formula sobre si la solución a la queja de los críticos se debe a la falta de herramientas apropiadas para abordar el estudio de las teorías de Bajtin, Scholz²⁹² analiza, a partir de una aseveración de Bajtin, el carácter interno y externo del cronotopo, sobre el que volveremos más adelante.

²⁹¹ H. Mitterand: *Émile Zola: Fiction and Modernity*, London, The Émile Zola Society, 2000, p. 67: “The development of the chronotopic model is therefore at the heart of Bakhtin’s aesthetic and critical thought. This model represents, without doubt, the most original, the most vital and the most productive contribution this century to the Hegelian-Marxist aesthetic tradition. The model has the potential for revitalizing semiotics and, more extensively, the poetics of the novel, well beyond these ideological considerations.”

²⁹² B. F. Scholz: “Bakhtin’s Concept of ‘Chronotope’: The Kantian Connection”, en D. Shepherd, ed.: *The Contexts of Bakhtin*, Amsterdam, OPA, 1998

Aparte de que la propuesta de B. F. Scholz requeriría un esfuerzo colosal para sistematizar toda la teoría literaria de Bajtin, debemos tener en cuenta que éste se prodigó en declaraciones sobre la modestia (a modo de advertencia) de su trabajo. Acudamos, como ejemplo, al final de las palabras introductorias a "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela":

"No pretendemos que nuestras formulaciones y definiciones teóricas sean completas y exactas. Hasta hace poco no ha comenzado, tanto entre nosotros como en el extranjero, una actividad seria en el estudio de las formas del tiempo y del espacio en el arte y la literatura. Tal actividad, en su desarrollo posterior, completará y, posiblemente, corregirá de manera fundamental, las características de los cronotopos novelescos presentadas en el presente estudio"²⁹³.

Problema añadido, e inevitable, lo presentan las traducciones. Por ejemplo, el título del ensayo que nos ocupa no antepone, en el original ruso, el artículo que la traducción al castellano hace constar. De ese modo, "Formas del tiempo y del cronotopo en la novela" ofrecería un análisis en ningún modo definitivo, sugiriendo, por tanto, una puerta abierta a otras continuaciones o aportaciones sobre el tema. Así, el título tendría el mismo sentido que, por ejemplo, "Hacia una teoría de..." o "Apuntes para el estudio de...", acorde con la declaración anterior de M. Bajtin.

²⁹³ M. Bajtin: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991, p. 239

6.2 La teoría del cronotopo

El pensamiento de Bajtin despega de la corriente formalista, de la que supone, según se admite comúnmente, una superación²⁹⁴. Al estudio inmanente de la obra artística, Bajtin responde con la necesidad de ampliar el horizonte crítico hacia los hechos sociales e históricos que indudablemente influyen en la concreción de la obra:

“...el material de la obra no es inerte, sino hablante, significativo (o semiótico); no solamente lo vemos y lo valoramos, sino que, en él, siempre oímos voces (aunque se trate de una lectura para sí, sin voz)”²⁹⁵.

Introducido por Bajtin, a partir de las matemáticas, el término *cronotopo* no resulta fácil de definir por su pluralidad y variedad de significados y aplicaciones. Así, puede considerarse como instrumento para abordar desde la teoría de los géneros hasta la articulación estructural de una obra.

D. K. Danow²⁹⁶ recuerda que las bases del cronotopo se encuentran en “La palabra en la novela” (escrito unos años antes que el ensayo sobre el cronotopo). En dicho trabajo, la palabra se considera como signo cuya situación se encuentra en la intersección de dos planos, el temporal y el espacial. La orientación temporal de la palabra se establece desde el momento que la palabra necesita del contexto y, a su vez, éste existe como parte de una sucesión de textos (la marca temporal viene impuesta por la ‘sucesión’). La orientación

²⁹⁴ Esta superación no se limita al formalismo. Por ejemplo, para la renovación que supone Bajtin respecto a sus contemporáneos G. Lukács y M. Gorki, y la conexión de Bajtin con B. Brecht y E. Auerbach, véase G. Pechey: “Modernity and Chronotopicity in Bakhtin”, en D. Shepherd, ed.: *The Contexts of Bakhtin*, Amsterdam, OPA, 1998

²⁹⁵ M. Bajtin: *Op. cit.*, p. 403

²⁹⁶ D. K. Danow: *The Thought of Mikhail Bakhtin. From Word to Culture*, London, MacMillan, 1991, pp. 37-41

espacial de la palabra la encontramos en dos planos diferenciados: uno, perteneciente a una situación comunicativa de carácter socio-ideológica, es decir, el espacio comunicativo; en segundo lugar, la palabra debe su orientación espacial a su referente, ya que, según Bajtin, el discurso se proyecta, inevitablemente, hacia el objeto²⁹⁷.

B. F. Scholz²⁹⁸ considera que la teoría cronotópica de Bajtin supone una superación y, por tanto, un avance en el tratamiento que el estructuralismo ha dado a las categorías de espacio y tiempo en la novela. Aun admitiendo algunas críticas al sistema bajtiniano, Scholz reconoce que el esquema cronotópico de Bajtin es uno de los trabajos que muestran una mejor elaboración y comprensión. Además, mantiene Scholz, cubrió una importante laguna del estructuralismo en el tratamiento de la historia o fábula, que necesitaba una conexión con el proceso histórico y no reducirse al aséptico análisis funcional dependiente tan sólo del discurso. Hay que tener en cuenta que esta concepción implica una bifurcación en la consideración de la historia o fábula, con lo que la pareja estructuralista de historia y discurso quedaría en una composición tripartita: el cronotopo, como principio generador de la trama; la trama, como conjunto de acontecimientos ordenados en función de una secuencia cronotópica; por último, el discurso.

Bajtin, desde el principio de su trabajo "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", cuerpo de la teoría del cronotopo, delimita el concepto, surgido de la imposibilidad de separar las coordenadas espaciales y temporales en la obra narrativa. Al mismo tiempo, establece su aplicación en el campo de la literatura, a partir tanto de la constitución formal como del contenido de la obra literaria:

²⁹⁷ M. Bajtin: *Op. cit.*, pp. 105-111

²⁹⁸ B. F. Scholz: *Op. cit.*, pp. 159-164

“Vamos a llamar *cronotopo* a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura (...) [y entendido] como una categoría de la forma y el contenido (...) El tiempo se condensa, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo”²⁹⁹.

Espacio y tiempo son las categorías de la novela que más difieren en sus respectivas expresiones dentro de los dos planos de la narración, a saber, el de la historia y el de la trama. Mientras que acciones y personajes van haciéndose poco a poco, a medida que avanza el discurso, tanto espacio como tiempo reciben un tratamiento restrictivo. En el discurso no van formándose, simplemente van apareciendo como fragmentos del tiempo y del espacio de la historia que resultan inabarcables en su totalidad; pueden sufrir deformaciones, transformaciones, o adquirir un significado simbólico o imaginario. Sin embargo, esa reducción en el tratamiento de la historia resulta fundamental para que el lector pueda reconstruir o, si se prefiere, recodificar la cronología de los acontecimientos:

“El tiempo alcanza gran relieve como elemento organizador de la novela, es decir, en su aspecto sintáctico. En el paso de la historia al argumento, el tiempo es la categoría fundamental para establecer las referencias: la historia tiene el orden cronológico que corresponde al que convencionalmente tendrían en el mundo empírico los hechos contados y cualquier alteración puede

²⁹⁹ M. Bajtin: *Op. cit.*, pp. 237-238

atribuirse a una manipulación en el paso de la historia al argumento³⁰⁰.

De modo equivalente, el espacio va manifestándose en relación a los personajes que lo transitan y a las acciones que llevan a cabo en él. Su importancia estructural puede variar de un género a otro; por ejemplo, la historia depende menos del espacio en la novela intelectual que en la novela 'espacial', en la que el espacio se tematiza.

El cronotopo bajtiniano, al aglutinar las dos categorías espacio-temporales posibilita el estudio y análisis de la novela desde dos puntos de vista complementarios. Por un lado, permite abordar las circunstancias particulares de la obra literaria en función de la historia de la cultura; por otro lado, posibilita el acercamiento crítico a cualquier obra en particular. A pesar de algunas diferencias sobre la prevalencia de tiempo sobre espacio o viceversa, hoy en día los estudiosos coinciden en atribuir al concepto del cronotopo una importancia fundamental:

"... su trascendencia se incrementa al convertirse en centro rector y base compositiva de los géneros (muy especial, los narrativos) (...) En suma, el concepto de cronotopo eleva el espacio y el tiempo a la condición de protagonistas de la estructura narrativa"³⁰¹.

Ya Bajtin, en las consideraciones que hizo a su trabajo después de más de treinta años de su redacción, enfatizaba sobre la relevancia de los cronotopos que analizaba:

"... es evidente su importancia *temática*. Son los centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales

³⁰⁰ M. C. Bobes: *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993

³⁰¹ A. Garrido: *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993, p.209

de la novela. En el cronotopo se enlazan y desenlazan los nudos argumentales. Se puede afirmar abiertamente que a ellos les pertenece el papel principal en la formación del argumento³⁰².

De ese modo, según Bajtin, el cronotopo se constituye como una herramienta imprescindible para que el tiempo se concrete, materializándose en el espacio. Además, todo lo que ocurre en la novela, todo lo que es acontecimiento (incluidos los procesos abstractos) toma naturaleza en el discurso a través del cronotopo que, al mismo tiempo, hace que todos los elementos se impliquen unos a otros. Es lo que el estudioso ruso denomina la 'significación figurativa del cronotopo'³⁰³.

El cronotopo, según la formulación de Bajtin, no limita su aplicación al estudio genérico o histórico de la novela. Desde el momento que, según el autor, los cronotopos pueden darse en número ilimitado, manteniendo entre ellos una relación de pertenencia, el análisis cronotópico puede resultar igualmente idóneo para el estudio de la obra de un determinado autor. El elenco o inventario de los cronotopos pueden aglutinarse o asociarse libremente para formar, creativa o críticamente, un universo compacto, con una relación constante y estable, en el sentido narratológico:

“En el marco de una obra, y en el marco de la creación de un autor, observamos multitud de cronotopos y relaciones complejas entre ellos, características de la obra o del respectivo autor (...) Los cronotopos pueden incorporarse uno a otro, pueden coexistir, combinarse, sucederse, compararse,

³⁰² M. Bajtin: *Op. cit.*, p. 400

³⁰³ *Ib.*, pp. 400-401

confrontarse o encontrarse completamente interrelacionados”³⁰⁴.

Un obra literaria no se limita a desarrollar su propio sistema cronotópico, sino que, además, establece una especie de relaciones dialógicas con otros textos. Esto resulta posible por la mediación de la tradición literaria y la propia cultura del creador, motores que generan un discurso polifónico.

Morson y Emerson aducen que una de las más productivas aplicaciones del estudio del cronotopo reside en la relación entre la gente y los acontecimientos con el tiempo y el espacio, desde un punto de vista social, histórico. Cada novela en particular, y el género en su totalidad son los testimonios que mejor lo reflejan. De ahí que pueda hacerse una lectura de Bajtin como defensor del género novela por su aportación al desarrollo de la ética como disciplina³⁰⁵. Resulta crucial, en este sentido, tener en cuenta que Bajtin se separa de Kant precisamente en la forma de entender la realidad cronotópica. Para Bajtin, tiempo y espacio no son unas categorías “trascendentales”, sino formas de la realidad más auténtica”³⁰⁶.

De ese modo, el cronotopo se convierte en un instrumento eficaz para estudiar las diferentes actividades del ser humano como elemento social. La obra literaria, de ese modo, recoge la vida y la historia en función de las coordenadas espacio-temporales y las despliega a través del cronotopo artístico. Dado que la proyección de la obra ‘está orientada hacia el exterior’, el circuito semiótico se completa cuando el receptor actualiza o renueva la obra³⁰⁷.

³⁰⁴ *Ib.*, pp. 402-403

³⁰⁵ G. S. Morson y C. Emerson: *Op. cit.*, p.366

³⁰⁶ M. Bajtin: *Op. cit.*, p. 238, n. 2

³⁰⁷ *Ib.*, pp. 406-407

C. Fuentes coincide en la consideración del cronotopo como unidad de trascendencia estructural en la novela, sin olvidarse que la actualización del principio cronotópico se manifiesta en el lector. La cronotopía absoluta, cerrada, que manifiesta un discurso narrativo, se relativiza en el acto de lectura; si el tiempo de la escritura es finito, el tiempo de la lectura es infinito, ya que tiene como resultante la suma de las lecturas, que siempre suponen la recreación de una obra parcial, relativa:

“La cronotopía es el centro organizador de los eventos fundamentales de una novela (...) El cronotopo hace visible el tiempo en el espacio y permite la comunicación del evento: es el vehículo de la información narrativa. (...) se cumplen los presupuestos de (...) Bajtin: nosotros creamos la historia porque nosotros leemos la historia, dejándola abierta a nuevas lecturas a través de la ‘las puertas del cronotopo’”³⁰⁸.

B. F. Scholz³⁰⁹ presenta un análisis muy atractivo acerca de la naturaleza y la aplicación del concepto de cronotopo no sólo al análisis narrativo, sino también a la teoría de la literatura. Tratando de ilustrar un método riguroso que ayude a clarificar los problemas de interpretación al estudiar a Bajtin, se fija en lo que él mismo denomina “las perspectivas externa e interna del cronotopo de la novela”. La perspectiva interna acercará al lector hacia la comprensión del funcionamiento del cronotopo en la fábula. La perspectiva externa mostrará el valor del cronotopo en su conjunto, como perteneciente al género de la novela.

³⁰⁸ C. Fuentes: *Tiempos y espacios*, México, D. F., FCE, 1998, pp. 55 y 59

³⁰⁹ B. F. Scholz: *Op. cit.*, pp. 154-159

Scholz parte de una crítica aseveración de Bajtin que aparece en las “Observaciones finales” al estudio del cronotopo: “Las relaciones mismas que existen *entre* cronotopos no pueden integrarse en ninguna de las relaciones mantenidas *en el interior* de los cronotopos”³¹⁰.

Para solucionar la ambigüedad de esa declaración, Scholz vuelve al apartado sobre la novela griega en busca de la única ocasión en la que Bajtin habla de la constitución interna del cronotopo (hay que advertir que aunque va aplicado al cronotopo específico de la novela griega, su aplicación se hace extensible a cualquier otro cronotopo): “Así se presenta, en su conjunto, el tiempo de la aventura. ¿Pero cómo es internamente?”³¹¹

Las conclusiones a las que llega Scholz resultan útiles no sólo para el estudio teórico del cronotopo de la novela, sino también para su aplicación práctica en el análisis concreto de una obra, un autor o una época. La combinación de “conjunto” (en la traducción inglesa “entity”, “entidad”) e “interiormente” tiene mayores implicaciones de las que parece en un principio, ya que ofrece una alternativa en la aproximación al estudio del cronotopo. Siempre siguiendo a Bajtin, Scholz mantiene que la penetración en la constitución del cronotopo obliga a mirar hacia fuera. Dicha posición es la que tienen los personajes que habitan el mundo novelesco³¹². En cambio, la perspectiva del cronotopo en su conjunto, como una entidad, lo

³¹⁰ *Ib.*, p. 154: “the relationships themselves that exist *among* chronotopes cannot enter into any or the relationships contained *within* chronotopes”. Traducimos la cita del inglés ya que la versión española tiene un matiz distinto: “[Las] interrelaciones entre los cronotopos ya no pueden incorporarse, como tales, a ninguno de los cronotopos que están relacionados”, M. Bajtin: *Op. cit.*, p. 403

³¹¹ M. Bajtin: *Op. cit.*, p. 244

³¹² *Ib.*, p. 244

muestra como parte integrante de una historia y su implicación en la trama.

La perspectiva interna permite comprender cómo el tiempo de la aventura se organiza mediante procedimientos precisos como, en el caso de la novela griega, los “de repente” y los “precisamente”. La mirada desde el exterior es la perspectiva del lector (implícito), que interpreta los acontecimientos del tiempo de la aventura. En resumen:

“Mientras que la perspectiva interior, es decir, la perspectiva del personaje “en la historia”, está dominada por la cuestión de si *sí* o si *no* llegarán los asuntos a buen término, la perspectiva exterior del lector está dominada por pregunta de *cómo* el final feliz (que nunca se pone en duda) se manifestará³¹³.

En este punto, Scholz retrocede a la presentación del estudio del cronotopo de Bajtin³¹⁴. El cronotopo, como “forma de visualización o cognición artística”, es parte constituyente de todo proceso de percepción de una serie de acontecimientos. Evidentemente, dicho proceso va referido a la perspectiva interna del cronotopo.

Como categoría literaria constitutiva, el cronotopo queda configurado en marco para un conjunto de reglas que posibilita el orden secuencial y aposicional del total de cronotopos. Por tanto, esta aplicación va referida a la perspectiva externa del cronotopo.

Con toda esta exposición, basada en la exégesis rigurosa de Bajtin, Scholz llega a la conclusión de que las dos operaciones (“entre”

³¹³ B. F. Scholz: *Op. cit.*, p. 155: “while the inside perspective, i.e. the perspective of the personage “in the story”, is dominated by the question of *whether* things will ever come to a good end, the outside perspective of the reader is dominated by the question of *how* the good end which is never really in doubt will eventually come about”

³¹⁴ Véase M. Bajtin: *Op. cit.*, p. 237-238

y “dentro”) de las que partía son distintivas y, por tanto, deben contemplarse por separado:

“Las relaciones existentes *entre* los cronotopos’ tienen que entenderse como relaciones entre conceptos que rigen el orden secuencial y aposicional de un conjunto de manifestaciones, conceptos generadores de la trama, mientras que ‘las relaciones contenidas *dentro* de los cronotopos’ deben entenderse como relaciones entre los elementos del conjunto, ordenados por medio de un cronotopo, es decir, las relaciones mantenidas en un mundo generado por medio de un específico cronotopo”³¹⁵.

Recordemos que Scholz sólo trata de mostrar una vía de acercamiento a Bajtin, para su mejor entendimiento. Sin embargo, resulta fácil suponer la dificultad de un estudio exhaustivo de toda la teoría de Bajtin.

K. Clark y M. Holquist³¹⁶ mantienen que el estudio del cronotopo abunda en la original concepción que expone Bajtin sobre el género novela. Ésta se configura como un exponente de la visión del mundo en unas coordinadas determinadas; supone

“... la cristalización de los conceptos particulares de un tiempo dado y un estrato social determinado en una sociedad específica. Un género, por tanto, que plasma históricamente una idea específica de lo que significa pertenecer al género humano”³¹⁷.

³¹⁵ B. F. Scholz: *Op. cit.*, p. 157: “Relationships existing *among* chronotopes’ would have to be understood as relationships among concepts governing the sequential and appositional ordering of a manifold of appearances, concepts generating plots, while ‘relationships contained *within* chronotopes’ would have to be understood as relationships among the elements of the manifold ordered by means of a specific chronotope.”

³¹⁶ K. Clark y M. Holquist: *Op. cit.*, pp. 275-294

³¹⁷ *Ib.*, p. 275

En diferentes ocasiones, Bajtin declara que la historia de la novela se constituye como una estructura que provee diferentes referencias desde las cuales puede construirse una historia de la conciencia. El estudioso ruso se decanta por las dos que considera fundamentales, la actitud hacia el espacio y el tiempo y la actitud hacia el lenguaje.

En cuanto al primer aspecto, hay que destacar que la categoría espacio-temporal varía con la época y el lugar. Y lo que es más, la evolución del ser humano se desarrolla en función de esas variaciones cronotópicas. Debemos entender, entonces, la inseparable interdependencia de cronotopo y sociedad. Así, por ejemplo, los griegos de la Antigüedad consideraban el tiempo como un acontecer cíclico, mientras que los hebreos orientaban su cronotopo hacia el futuro.

Clark y Holquist destacan, aprovechando una comparación con Unamuno³¹⁸, que el cronotopo es una categoría arraigada en la historia objetiva, en el mundo real. Efectivamente, desde los primeros compases del ensayo sobre el cronotopo, Bajtin mantiene que el cronotopo siempre ha sido la categoría fundamental para establecer las representaciones del mundo, debido a que supone la más inmediata referencia:

“El cronotopo, como categoría de la forma y el contenido, determina también (en una medida considerable) la imagen del

³¹⁸ *Ib.*, p. 278: “Unamuno said that anyone who invents a concept takes leave of reality. But chronotope is a way not to take leave of reality; it is precisely the opposite, a concept for engaging reality” [Unamuno dijo que quien inventa un concepto dice adiós a la realidad. Pero el cronotopo es un modo de no abstraerse de la realidad; es, precisamente, lo contrario, un concepto para engarzarse a la realidad]

hombre en la literatura; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica”³¹⁹.

Como señalábamos más arriba, Bajtin expone su teoría del cronotopo con cierto carácter asistemático que, además, adolece en algunos momentos de la inconstancia en la terminología. Por ello, para abordar el estudio de “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” comenzamos con el establecimiento de sus cinco puntos más destacados. Nuestra finalidad es doble: primero, recolectar y agrupar los principios teóricos fundamentales del cronotopo; en segundo lugar, ofrecer un sistema de suficiente coherencia y claridad expositiva para el análisis cronotópico de *Soldados de Salamina*. Las cinco secciones son:

- A) Cronotopo, historia y novela
- B) Cronotopo y representación de espacio y tiempo
- C) Cronotopo, sintaxis narrativa, trama y narrador
- D) Cronotopo y proceso semiótico
- E) Tipología del cronotopo

6.3 Cronotopo, Historia y novela

En su estudio, Bajtin da máxima importancia a las relaciones y vinculaciones que la novela mantiene con el contexto histórico en el que se desarrolla y, por extensión, con el contexto social: no en vano, subtitula su trabajo como “Ensayos de poética histórica”. Desde el momento que el mundo real contiene la historia del ser humano en su integridad, desde la vida de un individuo concreto a la organización

³¹⁹ M. Bajtin: *Op. cit.*, p. 238

social de una comunidad³²⁰, el cronotopo histórico determinará la orientación de la obra literaria mediante la implantación de sus principios cronotópicos en el mundo representado. Por ello, el autor ruso concede prioridad al tiempo histórico (tiempo externo a la obra) y al tiempo cíclico (que organiza, por igual, las vidas de la tierra y del hombre).

Bajtin explica el trasvase que se origina entre el mundo real y el mundo fictivo, el modo en que uno permeabiliza el otro. Dicho trasvase tiene un carácter cronotópico, fundamentalmente por tratarse de una imbricación connatural entre ambos:

“La obra y el mundo representado en ella se incorporan al mundo real y lo enriquecen; y el mundo real se incorpora a la obra y al mundo representado en ella, tanto durante el proceso de elaboración de la misma, como en el posterior proceso de su vida, en la reelaboración constante de la obra a través de la percepción creativa de los oyentes-lectores. Como es natural, ese proceso de cambio es[,] él mismo, cronotópico”³²¹.

La relación entre historia y novela depende de la estabilidad del cronotopo. Sin embargo, el cronotopo va cambiando con el paso del tiempo. Bajtin alude a esas mudanzas (con pesar y nostalgia, en la opinión de S. Vice³²²) en numerosas ocasiones. Tomaremos aquí una muestra: cuando analiza el cronotopo rabelaisiano, Bajtin lo fundamenta en sus raíces carnavalescas. El tiempo folclórico se caracteriza por facilitar al ser humano una integración total con la cultura como fenómeno social. Se trata de un cronotopo donde las

³²⁰ H. Mitterand: *Op. cit.*, p. 66

³²¹ M. Bajtin: *Op. cit.*, p. 404

³²² S. Vice: *Introducing Bakhtin*, Manchester, MUP, 1997, pp. 204-205

series se desarrollan en *vecindad*³²³. Las *series* son conjuntos de motivos culturales imprescindibles mediante los cuales el ser humano se conecta con la naturaleza. Bajtin enumera siete grupos principales de series: 1) de la anatomía y fisiología, 2) de la vestimenta, 3) de la comida, 4) de la bebida y la borrachera, 5) de la sexualidad, 6) de la muerte y 7) de los excrementos. Estas series, en el cronotopo rabelaisiano, desarrollan sus actividades en *vecindad*, es decir, en un sistema de relaciones que integran al sujeto con la sociedad y la naturaleza. Con ello, todos los procesos de la vida apuntan hacia la unidad existencial: apareamiento y muerte se equiparan a la fecundación de la tierra y germinación; la fecundidad de la mujer a la tumba... todas las series giran en torno al crecimiento y la fertilidad, y tienen su equivalencia en la naturaleza.

Sin embargo, con la evolución de la sociedad y la reestructuración de las clases sociales, aquel complejo uniforme en que vivía el ser humano va sufriendo modificaciones, con lo que también se ve modificado el cronotopo. Como resultado, la novela reflejará diferentes acontecimientos. Por ejemplo, con el desarrollo del individualismo cambia la esfera del consumo y, como consecuencia, la producción. Aquellos elementos que antes se desarrollaban en *vecindad*, como la comida, la bebida, el acto sexual, la muerte, ahora se trasladan al ámbito de lo privado. Al mismo tiempo, su significación colectiva se convierte, mediante su reducción a la vida privada, en práctica ritual, con lo que adopta un carácter mágico. Así pues, desaparece el tiempo folclórico y su cronotopo, dando paso a una nueva concepción tanto de la sociedad como de la naturaleza:

³²³ M. Bajtin: *Op. cit.*, 321, 361-369

“Cuando se rompió la completa unidad del tiempo, (...) cuando el trabajo colectivo y la lucha contra la naturaleza dejaron de ser la única arena de encuentro entre el hombre y la naturaleza, ésta dejó también de ser, entonces, un participante vivo en los acontecimientos de la vida, (...) se convirtió en paisaje, se fragmentó en metáforas y comparaciones utilizadas para la sublimación de los hechos y vivencias individuales y privadas, que no tenían ninguna relación real, esencial, con la naturaleza”³²⁴.

El cambio de los cronotopos históricos va escribiendo, pues, la historia de los géneros. En el origen se sitúa la novela griega, cuyo contexto histórico no sólo resulta irrelevante, sino que frecuentemente no aparece; de ahí que Bajtin lo califique de *indiferenciado*, sin relación alguna ni con la vida cotidiana ni la biográfica como tampoco con el tiempo natural³²⁵. Un cronotopo histórico como ése ha vivido muchos cambios hasta llegar al cronotopo de la novela contemporánea. Baste pensar, por ejemplo, en el cronotopo de la novela social española de los últimos cincuenta años, con títulos como *El Jarama* (1956), *Tiempo de Silencio* (1961) o *Los viejos amigos* (2003).

Así pues, el tiempo de la historia varía, arrastrando consigo los cronotopos correspondientes y, por consiguiente, su transposición al mundo fictivo mediante su representación en el discurso de la novela. Como resume S. Vice:

“La innegable nostalgia que Bajtin siente hacia las antiguas manifestaciones cronotópicas, y por tanto hacia los modelos más comunales de sociedad que implican, no resulta tan explícita

³²⁴ *Ib.*, pp. 368-369

³²⁵ *Ib.*, p. 244

[cuando habla de la novela epistolar de Samuel Richardson] como en su discusión sobre el carnaval pero, sin embargo, su historia del cronotopo muestra un declive progresivo, un lamentable alejamiento de los espacios abiertos hacia el salón³²⁶.

Se trata, en suma, de un continuo devenir que todo lo transforma. El tiempo, como aspecto del cronotopo, va produciendo cambios que arrastran su huella hacia el futuro. La novela va recogiendo esas evoluciones en su representación del mundo que, de ese modo, vuelven a reincorporarse al cronotopo.

K. Clark y M. Holquist mantienen, siguiendo a Bajtin, que el vigor, la intensidad que produce un cambio revierte en un aumento de la crisis personal que, a su vez, queda representada en la novela³²⁷. Tal ocurre, por ejemplo, con el paso del cronotopo de la novela griega al cronotopo de la novela de aventuras costumbrista, es decir, con el cambio del cronotopo del hombre público al del hombre privado.

El nivel máximo de individualización lo regenta el capitalismo, en parte por la relación entre individuo, producción y economía. Al mismo tiempo, el espíritu de la vida en comunidad se atenúa al máximo dado que la vida socio-política, que debe proporcionarla el estado, tiende a la abstracción, con lo que carece de temática³²⁸.

El análisis de la relación entre la vida en público y la vida privada y su representación en la novela, establece uno de los aspectos más

³²⁶ S. Vice: *Op. cit.*, p. 205: “The nostalgia which Bakhtin clearly feels for the earlier kinds of chronotopes, and therefore for the more communal kinds of society these chronotopes refract, is not as explicit [in Samuel Richardson’s epistolary novels] as in his discussion of carnival, but none the less his history of the chronotopes charts a progressive decline, a regrettable move away from open spaces to the parlour”

³²⁷ K. Clark y M. Holquist: *Op. cit.*, p. 283

³²⁸ M. Bajtin: *Op. cit.*, p. 360

fructíferos en la integración tripartita de historia, novela y cronotopo. La historia de la novela, en este sentido, ha recorrido un camino de diferentes etapas diferenciadas. Los géneros literarios antiguos desarrollaban unos personajes cuya vida tenía una naturaleza pública. De hecho, esa era la dimensión del ser humano de la época y, como tal, lo refleja la literatura. El hombre, como ser social, no concedía importancia a la vida privada, que continuamente estaba filtrada de vida pública, de la que, en realidad, suponía una extensión. La novela griega representa un giro total, una innovación, ya que desarrolla la condición individual del hombre, cuya característica es la identidad consigo mismo. En conjunción, se mueve y pertenece a un universo ajeno y abstracto:

“Pero cuando el hombre privado y la vida privada se incorporaron a la literatura (en la época del helenismo), tenían que aparecer inevitablemente los problemas. Surgió la *contradicción entre el carácter público de la forma literaria y el carácter privado de su contenido*. Comenzó el proceso de elaboración de los *géneros privados*”³²⁹.

Con el género de la novela de aventuras costumbristas, cuyo ejemplo es *El asno de oro* de Apuleyo, la vida se ha privatizado mucho más en relación con la novela griega:

“La vida corriente que observa y estudia Lucius es una vida *exclusivamente personal, privada*. En esencia, no tiene nada de *pública*. Todos los acontecimientos que ocurren en ella son *problemas personales* de personas aisladas”³³⁰.

Con ello, la única representación artística de la vida pública queda limitada a un acto absolutamente inevitable, el de los hechos

³²⁹ *Ib.*, p. 276

³³⁰ *Ib.*, p. 275

penales que, por su naturaleza, se desarrollan en la plaza pública. Exceptuando el cronotopo rabelaisiano, puede decirse que la novela, a partir de entonces, ya no abandonará el carácter privado de la vida de sus personajes. En opinión de Morson y Emerson, la mayor parte de la historia de la novela se ha desarrollado en torno a esa observación de una vida escondida que, por ello, sólo puede ser captada mediante el figoneo, el entrometimiento y la indiscreción³³¹.

En su análisis sobre la novela de caballerías, Bajtin no habla del tiempo histórico real en ningún momento. Debemos considerar, pues, que el género caballeresco supone tal abstracción del cronotopo histórico, que el estudioso ruso lo considera fuera de comparación. Efectivamente, el carácter milagroso del cronotopo de la novela de caballerías se caracteriza por el alejamiento del modelo de la sociedad real. La aventura y la estilización del mundo representados en el género se basan en una configuración autónoma de fantasía de tal grado que no puede hablarse de 'asimilación del tiempo histórico'. Bajtin considera que la tradición del cronotopo de la novela de caballerías se refleja, aunque sólo en determinados aspectos, en la novela que, a través de los siglos, ha mostrado un mayor grado de subjetivismo y un decisivo distanciamiento de las referencias al mundo objetivo:

“Pero los elementos aislados de este cronotopo específico, en particular el juego subjetivo de las perspectivas espacio-temporales, resucitarán con bastante frecuencia (como es natural, con algunos cambios en sus funciones) en la historia

³³¹ G. S. Morson y C. Emerson: *Op. cit.*, p. 390: “In a sense, much of the history of the novel is a history of eavesdropping...”

posterior de la novela: en los románticos (...), en los simbolistas, en los expresionistas (...) y, parcialmente, en los surrealistas"³³².

Nosotros consideramos que el equivalente actual de este tipo de representación artística viene representado por el género novelesco de la ciencia-ficción. Ambos géneros, de caballería y de ciencia-ficción, comparten ciertas características fundamentales. Los dos géneros despliegan mundos paralelos que son el resultado de una idealización del presente, al que se oponen como alternativa. La extrañeza de los mundos fantásticos del género antiguo es comparable al de la ciencia-ficción, aunque el motivo de este género radique en una interpretación hipotética de la evolución del ser humano y, por tanto, de su sociedad. Los mundos fantásticos respectivos tienen, en ambos casos, una génesis similar: en el género caballeresco surge como la necesidad artística de reflejar el mundo idealizado que parecían prometer las gestas guerreras medievales, en especial las Cruzadas; gestas que, indudablemente, pronto mostraron su terrible realidad. La ciencia ficción no mira al pasado, no pretende corregir o interpretar artísticamente una frustración histórica. Pero, simétricamente al proceso de la novela de caballerías, se siente atraída por representar un futuro "previsible" tras la especulación sobre los logros actuales de la ciencia.

Así pues, ambos géneros se desarrollan en torno a cronotopos de diferente configuración pero de funcionamiento equivalente. El mundo ajeno se constituye, en ambos, como vastos espacios absolutamente desconocidos que hay que dominar. La ubicación de las tierras extranjeras en el género antiguo resulta equivalente a los mundos siderales de la ciencia-ficción. El tiempo de la aventura es

³³² M. Bajtin: *Op. cit.*, p. 307

absolutamente subjetivo tanto en un género como en el otro. Si en la novela caballerescas horas y días se distorsionan sin necesidad de adaptarse a la lógica, el género de ciencia-ficción trata con la misma libertad la duración relativa del tiempo, pero con procedimientos futuristas: hibernaciones y viajes a velocidad superior a la de la luz que, como resultado, expanden y comprimen el tiempo para adaptarlo a la lógica de los mundos posibles que representan. Por último, los dos géneros comparten, sobre todo, la concepción del mito y su rentabilidad narrativa.

6.4 Cronotopo y representación de espacio y tiempo

Cada novela despliega una serie de cronotopos que se relacionan dialógicamente y se organizan en función de una jerarquía. A través de ellos toman forma las relaciones que espacio y tiempo mantienen en la sintaxis narrativa.

Bajtín concede prioridad, como sabemos, al tiempo histórico y, consecuentemente, no se extiende en la consideración del tiempo de la trama.

La representación del cronotopo no es constante, varía con el tiempo en función de las costumbres literarias que, a su vez, cambian de acuerdo con la época. En unos el cambio resulta más evidente, como ha ocurrido con el cronotopo de la plaza pública y su cesión ante el cronotopo del salón; en otros, como en los cronotopos del encuentro y del camino, se mantienen rasgos comunes: el camino suele insistir en el país natal antes que en un mundo exótico ajeno³³³.

³³³ *Ib.*, pp. 395-396

En las novelas que presentan un cronotopo extranjero, éste queda, habitualmente, sujeto a las leyes del mundo cultural en que la obra se produce. Así ocurre con las dos primeras novelas de Jesús Ferrero, *Bélver Yin* y *Opium*. Lejos de representar los cronotopos exóticos de los países en que transcurren sus historias, una idealizada China y un legendario Tibet, respectivamente, sus mundos resultan absolutamente convencionales y, por tanto, equiparables al mundo occidental. La analogía se hace posible a partir de unos personajes y acciones que responden a los patrones de la cultura occidental, y a partir de un espacio estilizado sin identidad propiamente exótica y que, por tanto, facilita la recepción del discurso.

Ambas categorías, espacio y tiempo, van evolucionando de acuerdo al cronotopo histórico. La novela antigua se caracteriza por representar un cronotopo uniforme. La prioridad de la faceta pública frente a la privada impide o difumina la referencia a lo concreto, a lo local. El resultado es un cronotopo abstracto y estático: el universo y el hombre aparecen como categorías inmutables, absolutamente resistentes a cambio alguno. El tiempo de la aventura, como consecuencia, es un tiempo estático, eterno, invariable³³⁴. Morson y Emerson ilustran la evolución de las concepciones de tiempo y de espacio en la historia de la novela, comprando la novela griega con ejemplos de la novela contemporánea. Así, en la novela griega:

“Se trata de un tiempo de “pura digresión” más que de “duración objetiva”, es decir, el tiempo es el opuesto al que

³³⁴ *Ib.*, pp.239-263

encontramos en la novela del siglo XIX, donde la experiencia produce cambios en la gente”³³⁵.

Desde el momento que la coordenada temporal de la novela antigua puede considerarse reversible, ya que carece de ritmo sucesivo objetivo, el orden de los acontecimientos puede, muy a menudo, intercambiarse sin que por ello se vea dañada la trama (hecho impensable en la novela contemporánea).

Algo equivalente sucede con el espacio que, en la novela griega y antigua, es intercambiable. Toda su vastedad, incluyendo diferentes países y mares, se caracteriza por su falta de vinculación con el cronotopo histórico real. Los acontecimientos no tienen relación con la situación del país en el que se desarrollan³³⁶. Así pues, la categoría espacial también ha tenido que cambiar mucho hasta llegar a la concepción espacial de la novela realista del siglo XIX o a su representación privilegiada en la llamada novela espacial, de la que podríamos tomar como ejemplo *Cuerpos sucesivos*. Por otro lado, el espacio novelístico contemporáneo tiende a representar fielmente su configuración, de manera que no resulta intercambiable la Barcelona de *La ciudad de los prodigios* por ninguna otra ciudad en los términos referidos.

Con la aparición de la vida privada, la novela desarrolla nuevas formas cronotópicas que requieren, consecuentemente, una evolución en la expresión artística. El tiempo de la aventura se caracteriza por su condición fragmentaria, ya que abarca acontecimientos puntuales de la vida privada. El tiempo en que los personajes desarrollan sus

³³⁵ G. S. Morson y C. Emerson: *Op. cit.*, p. 377: “It is a time of ‘pure digression’ rather than of ‘real duration’, that is, the time is opposite to what we find in the nineteenth-century novel, where experience changes people”

³³⁶ M. Bajtin: *Op. cit.*, p. 252

acciones ya no resulta inerte. Por su parte, el espacio se diversifica al mismo tiempo que se atomiza; los diferentes elementos espaciales no tienen, en general, una relación causal. Son los personajes quienes los engarzan, habitándolos o transitándolos. Al mismo tiempo, el espacio va abriendo el abanico de toda la sociedad, visitando todos los estamentos³³⁷.

Con la novela cabalresca aparece el tiempo subjetivo. Su duración puede comprimirse o expandirse en función de los sentimientos de los personajes, que pueden caer en auténticos anacronismos. El género cabalresco, acorde con un tiempo que no obedece a los patrones convencionales, construye sus espacios con la misma libertad o, si se prefiere, transgresión. Las perspectivas y las relaciones elementales no tienen aplicación en este género, ya que se trata de un espacio que no pertenece a la cultura, a la tradición; su carácter fantástico lo reviste de una estilización máxima para ofrecer al personaje un lugar donde desarrollar sus aventuras y sus emociones. Se trata, en suma, del cronotopo del mundo milagroso³³⁸, del que Morson y Emerson resumen su novedad:

“... en el mundo rigurosamente milagroso de la novela de caballerías, tiempo y espacio, en sí mismos, devienen milagrosos (...) y, como en los cuentos tradicionales, las horas pueden alargarse y los días comprimirse; el tiempo mismo puede actuar como por hechizo. Las categorías espaciales aparecen en las mismas condiciones”³³⁹.

³³⁷ *Ib.*, pp. 263-282

³³⁸ *Ib.*, pp. 303-310

³³⁹ G. S. Morson y C. Emerson, *Op. cit.*, pp. 399-400: “...the chronotope of the chivalric romance allows for a subjective playing with space and time in a way quite foreign to the Greek romance. In the Greek romance, time within each adventure is technically correct in the sense that a day is always a day and an hour an hour. But in the thoroughly miraculous world of the chivalric roman, time and space themselves

En su apartado "El cronotopo idílico en la novela"³⁴⁰, Bajtin analiza la evolución del cronotopo hasta la novela contemporánea. Después de la novela de caballerías, se vuelve a un cronotopo que, en general, recupera lo familiar. El espacio se reduce a lo conocido, ya sea el propio país o la aldea ya que recupera el tiempo folclórico. Por tanto, el cronotopo se centra en la tradición, en un "microuniverso espacial limitado y autosuficiente"³⁴¹ pero, sin embargo, de duración ilimitada porque atañe, refleja, la vida de todas las generaciones:

"La unidad de lugar, disminuye y debilita todas las fronteras temporales entre las vidas individuales y las diferentes fases de la vida misma. La unidad del tiempo acerca y une la cuna y la tumba (el mismo rincón, la misma tierra), la niñez y la vejez (el mismo bosque, el mismo arroyo, los mismos tilos, la misma casa), la vida de las diferentes generaciones que han vivido en el mismo lugar, en las mismas condiciones, y han visto lo mismo. Esta atenuación de las fronteras del tiempo, determinada por la unidad de lugar, contribuye de manera decisiva a la creación de la ritmicidad cíclica del tiempo..."³⁴²

No hay duda de que ahí se contienen los principios fundamentales de la novela que estudiamos (si exceptuamos cierto tipo de novela de viajes). Bajtin mantiene que la reducción del mundo a un microuniverso implica una restricción en el elenco de los acontecimientos: el amor, la muerte, el matrimonio, el trabajo, se entrelazan en igualdad de condiciones desde el punto de vista estructural. Al mismo tiempo el ser humano desarrolla sus actividades

become miraculous (...) and, as in the fairy tale, hours may be extended and days compressed; time itself may be bewitched. Spatial categories are played with in the same way"

³⁴⁰ M. Bajtin: *Op. cit.*, pp. 375-386

³⁴¹ *Ib.*, p. 376

³⁴² *Ib.*, pp. 376-377

en consonancia con la naturaleza aunque, es preciso señalar, con frecuencia esa relación se establece en términos estrictamente metafóricos o metonímicos. Por el contrario, la relación con la familia y el trabajo se caracteriza por un mayor grado de realidad³⁴³. El tiempo tiene dos dimensiones: aparece un tiempo vital, orgánico, que pertenece a la plenitud de la naturaleza, y al que se contrapone un tiempo urbano, estéril. Cuanto más urbano es el ámbito de la novela, más se reduce la unidad de lugar por lo que el tiempo de los acontecimientos también se reduce. Y cuanto más nos acercamos a la novela familiar, más restringidos veremos los espacios como la unidad de tiempo, ya que constituye, según Bajtin, un empobrecimiento del cronotopo idílico³⁴⁴.

Bajtin señala que la desaparición del modelo idílico tiene lugar con la novela pedagógica, representada por, entre otros, Goethe. Con la desaparición del idilio y su microuniverso la obra literaria despliega un "mundo grande" en el que, al perderse el contacto con la naturaleza, empieza a desarrollarse la deshumanización cuyo mayor exponente lo tiene en la mecanización. El contacto con la naturaleza se desvirtúa, ya que pasa a marcarse por una relación de explotación. Ahora se trata de un espacio grande que hay que explorar y explotar o, en otras palabras, domesticar. Y para ello, el hombre tiene que ser el primero en reeducarse, con todas las consecuencias:

"El proceso de reeducación personal del hombre está interrelacionado aquí con el proceso de demolición y reconstrucción de toda la sociedad, es decir, con el proceso histórico"³⁴⁵.

³⁴³ *Ib.*, pp. 378

³⁴⁴ *Ib.*, p. 382

³⁴⁵ *Ib.*, p. 385

En este punto, pues, resulta pertinente recordar el carácter cíclico del proceso de creación artística en relación al cronotopo histórico, ineludiblemente imbricados: las variaciones en la realidad de la sociedad exigen nuevos medios de expresión artística que tendrán su vigencia hasta que otro movimiento evolutivo tenga lugar.

Bajtin termina su exposición sobre el cronotopo del idilio aludiendo a "la orientación última de la influencia del idilio en la novela"³⁴⁶ para referirse muy brevemente a la narrativa del siglo XX, hasta L. Tolstói y M. Proust. Aunque no la analiza, sí indica la proliferación de un mayor eclecticismo, incluido un nuevo acercamiento a los patrones del idilio, representado, principalmente, por el hombre rural.

En cuanto al término clave de 'plaza pública', debemos tener en cuenta que si bien tiene un significado considerablemente estable en "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", su significado es mucho más amplio, como recuerda S. Vice:

"En *Problemas de la poética de Dostoievsky*, Bajtin (...) a la lista de todos los espacios domésticos que 'sustituyen a la plaza pública', añade 'el ómnibus' y 'calles, tabernas, carreteras, caños públicos, cubiertas de barcos (...) el umbral, el recibidor, el corredor, el descansillo, la escalera, sus escalones, portales, puertas de entrada principales y traseras, y más allá, la ciudad: plazas, calles, fachadas, tabernas, antros, puentes (...) Es claro que el cronotopo es una categoría tan flexible que puede aplicar su competencia a una diversidad de funciones dispares"³⁴⁷.

³⁴⁶ *Ib.*, p. 386

³⁴⁷ S. Vice: *Op. cit.*, p: 207: "In *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Bakhtin (...) adds to the list of household spaces which 'substitute for the public square', 'the third-class railway car' and 'streets, taverns, roads, bathhouses, decks of ships (...) the threshold, the foyer, the corridor, the landing, the stairway, its steps, doors opening onto the stairway, gates to front and back yards, and beyond these, the city: squares,

6.5 Cronotopo, sintaxis narrativa y narrador

Parece indiscutible que, por diversos motivos, el cronotopo se configura como un término que facilita sustancialmente el estudio de la sintaxis narrativa, ya sea de una obra aislada, ya de un conjunto de novelas. Funciones y personajes mantienen una relación insoslayable con las categorías temporal y espacial, relación que se proyecta hacia la construcción de la trama y hacia el vínculo del narrador con su discurso:

“Como los dos omnipresentes aspectos de la narrativa, las consideraciones sobre tiempo y espacio plantean el que quizá sea el más desafiante problema para el estudioso que busque una explicación –desde la perspectiva, siempre atractiva, de las relaciones espacio y temporales- a cómo (en palabras de los formalistas) la obra está construida”³⁴⁸.

En un tono menos enfático que D. K. Danow, y recordando la consideración de Bajtin sobre los cronotopos como “los centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales de la novela”, M. C. Bobes mantiene que cualquiera de las cuatro categorías sintácticas, a saber, acciones, personajes, espacio y tiempo, (convertidas en las unidades de funciones, actantes y cronotopo) puede transformarse en categoría dominante sobre las demás, variaciones que recoge ampliamente la historia de la literatura:

streets, facades, taverns, dens, bridges (...) It is clear that the chronotope is such an elastic category that it can be made to do duty in a variety of different roles”. Las cursivas y las comillas son de Bajtin, citado de: M. M. Bakhtin: *Problems of Dostoevsky's Poetics*, edición de Caryl Emerson, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

³⁴⁸ D. K. Danow: *Models of Narrative: Theory and Practice*, Scranton, Haddon Craftsmen, 1997, p. 9: “As ‘the’ two omnipresent aspects of narrative, time and space considerations raise perhaps ‘the’ most challenging problems facing the literary analyst seeking to understand -from the always engaging perspective of temporal and spatial relations- how (as the Formalist put it) the work is made”.

“El cronotopo no tiene en sí contenidos narrativos, pues constituye las coordenadas donde ocurren y se insertan las acciones y sus sujetos, y en esto somos kantianos. Sin embargo, puede utilizarse como elemento organizador del relato: si el énfasis se pone en el tiempo, la novela sigue la biografía de un personaje o la historia política de un pueblo (...); cuando el énfasis se sitúa en el espacio como categoría organizadora de la sintaxis del relato generalmente se sigue un viaje y se detallan los desplazamientos que como es lógico, transcurren en un tiempo”³⁴⁹.

Una posición intermedia mantiene S. Vice cuando señala que el cronotopo es una categoría tan polivalente que puede utilizarse como herramienta para diferentes aproximaciones a la novela, desde el análisis de las implicaciones de un determinado cronotopo en el interior de una novela como, por ejemplo, el tanatorio de Zugzwang en *Cansados de estar muertos*, hasta el estudio de todo un género como puede ser la novela negra. La autora británica indica cómo el cambio histórico de los cronotopos conlleva la aparición de personajes nuevos, personajes que se adaptan a la nueva situación social representada, que se corresponde con la del mundo real; al mismo tiempo, este hecho tiene sus implicaciones en el proceso semiótico, al implicar al receptor:

“Bajtín también relaciona el incremento de la privatización del cronotopo con cierta clase de narración, y con la aparición de ciertos tipos de personajes novelescos. El abandono del campo y del camino a favor de tocadores y salones implica que la vida en los últimos se vuelve secreta; la contradicción *'entre el carácter*

³⁴⁹ M. C. Bobes: *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 182

público de la forma literaria y el carácter privado de su contenido' significaba que tanto el narrador como el lector ocupan la posición de espías y fisgones³⁵⁰.

Efectivamente, Bajtin, bajo el epígrafe "Apuleyo y Petronio", donde analiza la novela de aventuras costumbrista, explica la aportación del cronotopo de *El asno de oro* a una nueva perspectiva en el tratamiento de los personajes. Lucius, metamorfoseado en asno, se encuentra en una situación privilegiada para ser testigo único e ignorado de una vida absolutamente privada³⁵¹. Y para que esa existencia que se lleva a puertas cerradas pueda ser exteriorizada, hecha pública, se generaliza una voz narrativa que necesita, para llevar a cabo su cometido, una localización privilegiada de observador desapercibido.

Como recuerda S. Vice, este nuevo procedimiento desarrolló también nuevas técnicas narrativas, tales como la novela epistolar y el discurso indirecto libre, hasta llegar al narrador en primera persona³⁵².

Los primeros personajes que consiguen un estatuto actancial estable son, principalmente, aventureros, pícaros, criados y celestinas. Su posición social baja les permite pasar desapercibidos, bien por ser personas de confianza (criado y celestina), bien por la pericia de suplantar diferentes personalidades de diferentes escalas sociales y espacios (aventurero y pícaro)³⁵³. Como consecuencia, el cronotopo interno de la novela evoluciona a formas no sólo más variadas sino

³⁵⁰ *Ib.*, p. 206: "Bakhtin also links increasing privatization of the chronotopes with a certain kind of narration, and the appearance of certain kinds of characters in fiction. The implication of the withdrawal from fields and roads to boudoirs and parlours was that life lived in the latter was secret; this contradiction 'between the public nature of the literary form and the private nature of its contents' meant that both narrator and reader are placed in the position of spies and eavesdroppers"

³⁵¹ M. Bajtin: *Op. cit.*, pp. 275-278

³⁵² S. Vice: *Op. cit.*, p.206

³⁵³ M. Bajtin: *Op. cit.*, pp. 278-280

también enriquecidas (relaciones ciudad/campo, tiempo de la vida privada/tiempo cíclico, etc.).

S. Vice recuerda que los personajes subordinados, como sirvientes, prostitutas y cortesanas, tienen una privilegiada situación para propagar las confidencias de las capas sociales dominantes. Al sacar a la plaza pública esas informaciones que siempre funcionan como herramientas de poder y de desestabilización, dichos personajes actúan como mediadores o conectores entre el cronotopo del mundo real con el cronotopo del mundo representado. Además, determinados tipos de personajes, tanto como los espacios fictivos, en el mundo representado de la novela, añaden una importancia estructural a su función mimética³⁵⁴.

No deja de resultar sorprendente cómo determinados procedimientos narrativos siguen dando su rendimiento en la construcción de los personajes. La novela griega tiene un principio constitutivo en la función del destino y del azar sobre los personajes. De nada sirven la voluntad o la iniciativa porque su existencia viene determinada por una fuerza mayor, ya sea el destino o un dios. Los acontecimientos les ocurren a los personajes, pero estos no tienen control alguno sobre aquellos³⁵⁵. En este sentido, la novela actual frecuenta esta clase de héroes, caracterizados por la falta de control sobre los acontecimientos de su vida y por una especie de determinismo provocado por la fortuna. En *Cuerpos sucesivos*, su protagonista, David, pasivo y pusilánime, no sólo cumple esas

³⁵⁴ S. Vice: *Op. cit.*, p 206: "... all these groups are in good positions to find out the 'secrets and intimacies' of private life. This is a particularly good example of the shift, imperceptible in some cases but all-important, between the chronotopes of the real world and those of the represented world; in the latter, particular kinds of character and settings appear for structural reasons as much as for mimetic ones"

³⁵⁵ G. S. Morson y C. Emerson: *Op. cit.*, p. 380

condiciones sino que además se mueve en unos espacios amplios (en términos relativos, aplicables a la gran ciudad), variados y ajenos. Además, el éxito sobre dichos espacios le exige pruebas que, habitualmente, no consigue superar o lo hace mediante la ayuda de fuerzas externas como el meteoro.

Especial atención dedica Bajtin a las figuras del pícaro, el bufón y el tonto en la novela³⁵⁶ de finales de la Edad Media. Para entonces, dichos personajes no eran nuevos en la literatura, pero se recuperan ante la proliferación, en la novela europea, de la novela de tema folclórico y carácter paródico y satírico. La importancia que les otorga el estudioso ruso radica en las nuevas funciones que adquieren, ya que imprimirán una importante influencia en la novela europea posterior, comenzando por *Gargantúa y Pantagruel*, de F. Rabelais.

El espacio más frecuentado por las tres figuras lo supone la plaza pública. La función asociada a dicho espacio implica la relación con los demás. Sin embargo, su condición de independencia respecto al orden del universo al que pertenecen, obliga a que dicha relación con el resto del mundo resulte insolidaria. Su mundo es un mundo al revés que, por tanto, posee la capacidad de criticar las acciones de los demás. Puede considerarse que constituyen el espejo en donde se mira la sociedad. Pero, además, la imagen que reflejan, a pesar de ser denunciadora, no resulta dramática. La conexión de los dos mundos, el paródico de las tres figuras y el real de la sociedad en la transitan, se establece mediante la risa. Esto es posible porque las figuras no pueden ser tomadas en serio ya que su existencia misma "no tiene

³⁵⁶ *Ib.*, pp. 310-318

sentido propio, sino *figurado*"³⁵⁷. Tanto su aspecto físico como su discurso son figurados por lo que carecen de la capacidad de veracidad absoluta.

Consideramos que la aplicación de estas tres figuras al cronotopo de la novela contemporánea sigue resultando pertinente. El pícaro moderno se separa del medieval en aspectos básicos. Su aparición en la plaza pública, hoy en día, suele revestirse con una función negativa, ya que actúa agresivamente contra el resto de la sociedad. Ya no puede considerarse un personaje paródico sino residual y su relación con los otros no se fundamenta en la risa sino en la burla cruel o el engaño; y tampoco representa la transgresión constructiva sino la vulneración de la vida ajena.

En cuanto al bufón y al tonto, su actualización en la novela contemporánea y, más concretamente, en la novela de las dos o tres últimas décadas, aparece en la figura del alcohólico. Aunque no puede hablarse de un equivalente al bufón, uno de los personajes transgresores de la literatura actual es el anciano. Su función no se reduce a hacer una crítica de la sociedad, sino que se configura, en general, como personaje actante. Sin embargo, suele revestirse de una capacidad crítica característica, avalada por su larga existencia en el mundo. En este sentido, Bajtin también señala un equivalente contemporáneo en el hombre de pueblo³⁵⁸. Éste, por vivir una vida más acorde con los acontecimientos naturales, representa la sabiduría aplicada no sólo a la vida sino, lo que resulta más importante, a la muerte. El hombre rural se opone al urbano, al burgués, a la clase dominante, en suma. Su actividad también resulta confrontada a las profesiones urbanas, ya que aquel realiza un trabajo productivo. Por

³⁵⁷ *Ib.*, p.311

³⁵⁸ *Ib.*, p. 386

último, el personaje rural tiene otra característica positiva: posee una franca incapacidad para vicios urbanos típicos como el engaño, la falsedad y el convencionalismo. Un ejemplo en el que se mezclan lo que nosotros denominamos el hombre franco, por ampliar el espacio propio del hombre de pueblo, con el anciano sabio, lo encontramos en el personaje Miralles, de *Soldados de Salamina*, como veremos al analizar el cronotopo de esta novela.

La aparición del alcohólico como personaje sí abunda en nuestra narrativa actual. Como en el caso del pícaro moderno, ni su carácter es paródico ni su mensaje promueve a la risa. Y aunque su actitud es transgresora y, normalmente, sin violencia, su actuación no refleja un mundo al revés sino un mundo imperfecto, socialmente enfermo. Como consecuencia, su comportamiento suele conllevar un castigo, en términos funcionales, por su propia inadaptación a la sociedad en la que vive, continuando un grado de deterioro que termina en muerte. Indudablemente, en la literatura actual no pueden tener la misma representación literaria que en su origen porque no cumplen una de las funciones que señala Bajtin; a saber, como indicábamos más arriba, su existencia no tiene un sentido figurado, sino propio, con lo que sus mensajes, una vez pronunciados, quedan a merced de los receptores que, a menudo, disienten y reaccionan.

El personaje del alcohólico aparece en *La vida en las ventanas* encarnado por Xavi, el compañero simpático, ingenioso e inteligente del narrador, Net. Éste recuerda cómo, hace unos pocos años atrás, era un estudiante modelo en la universidad, con un grado de cultura muy superior a la media entre los jóvenes. Sin embargo, en el presente narrativo, el estado de Xavi se convierte en una preocupación para su amigo; cada vez bebe más, ahora su vida le

impide llevar a cabo su trabajo con regularidad. Xavi se convierte en un esperpento de los personajes de *Luces de bohemia*, que tanto le gusta citar en las tertulias. Dueño de un bar, su comportamiento con empleados y clientes se disloca (págs. 63-65). Pronto aparecen las drogas, a las que Xavi no sólo se vuelve adicto, sino también vendedor. Su degradación le convierte en un personaje incómodo para los demás, hiriente para sus cercanos, peligroso para la sociedad. El grupo que le rodea ya no celebra sus ingeniosidades denunciadoras de la época moderna, que se vuelven cada vez más extremadas; ahora, todo su círculo comienza a darle la espalda. Su mejor amigo, el narrador, escribe a su amiga Marina: "A Xavi no lo veo hace bastante tiempo. La última vez, mejor olvidarla. Cuando quiera darse cuenta, sólo estarán sus tortugas". (pág. 157)

Esa alusión a sus mascotas va haciéndose cada vez más inevitable. Las relaciones amorosas tampoco resultan duraderas; el abandono al que se ve sometido va agravándose ante la imposibilidad de compartir sus extravagancias, su complicada personalidad, a pesar de que le queda un rescaldo del personaje genial que antes fue. Su última compañera, Paula, le escribe:

"Sería inútil ir al bar para hablar contigo, ya me ha sucedido otras veces y siempre terminas hipnotizándome. Es lamentable que conozca tus artimañas y no haya sido todavía capaz de averiguar cómo se combaten. Así que renuncio a verte otra vez, a repetirme como siempre que ésta será la última. Tienes todo el derecho de llamarme niñata miedosa o lo que gustes. Pero te ruego que, si de verdad no quieres mortificarme, no me busques. Y preferiría que tampoco me llameses". (pág.178)

La contestación de Xavi está llena de victimismo (pág. 180). Ya no queda nada del personaje vitalista e irónico con la función narrativa de evidenciar las carencias de la sociedad. Su situación actual corresponde a la de un naufrago social. El cronotopo individual de Xavi pertenece al cronotopo de la aventura, por supuesto, pero sus coordenadas corren paralelas a las de los demás personajes, sin llegar nunca a tocarse de nuevo. Por decirlo con palabras de Bajtin, el personaje ha perdido su máscara y la risa deja de ser el vehículo de comunicación con el mundo. Su función se ha vuelto contra él mismo: ya no supone "la fuerza desenmascaradora, la inteligencia lúcida, alegre e ingeniosa..."³⁵⁹.

Ahora se ha convertido en la convencionalidad viciada, en la mentira misma que combatía. Su función ha dejado de ser el vehículo de acceso a la interioridad del ser humano y al funcionamiento de la sociedad; una función que Bajtin llama 'metafórica' o 'alegoría en prosa'³⁶⁰ para calificar el método de conocimiento (o acceso) indirecto en la indagación de la naturaleza humana. En las últimas líneas de *La vida en las ventanas*, el narrador recuerda a su amigo cuando la amistad ya se ha perdido totalmente:

"Todos los lugares son distintos. Todos los lugares son iguales. Al fin y al cabo, en parte entiendo a Xavi. Tal vez no soportó la idea de ser un *voyeur* en lugar de todo un visionario. Tal vez quiso sentar a la bondad en sus rodillas, pero la encontró amarga y se envenenó de hastío. ¿Será que nos persigue otro *mal du siècle*? Él, mi semejante, mi hermano, tuvo razón en una cosa: cuanto más se aleja el veinte, menos falta para el siglo

³⁵⁹ M. Bajtin: *Op. cit.*, p. 314

³⁶⁰ *Ib.*, p. 317

diecinueve. Avanzar es un círculo. Su centro es intocable” (pág. 196).

En lo referente a la trama, la novela actual aprovecha (involuntaria e inevitablemente, por tratarse de una cuestión de tradición), numerosos procedimientos descritos por Bajtin en el estudio del cronotopo. Así, el procedimiento del suceso repentino en la acción de la novela griega podemos encontrarlo en *Cuerpos sucesivos*. También como en la novela antigua, el cambio repentino se produce por la intervención de una fuerza superior, sobrehumana como es el meteoro. David y Ana, la pareja de amantes, se encuentran por la sierra de excursión cuando súbitamente cae la niebla. La naturaleza amenazadora les pone en situaciones límite, con casi una accidental caída a un precipicio. Cuando más aterrorizados se encuentran por su indefensión, la naturaleza restaura el equilibrio:

“... de pronto, se despejó la niebla y apareció un valle con luces al fondo que pertenecían al pueblo de la sierra de donde habían partido esa mañana. Se sentaron a descansar. Bebieron. Se besaron abrazados llenos de escalofríos y, estando así, David comenzó a contar una historia:

-Dos fugitivos se encontraron de noche en la cumbre de un valle muy profundo...” (pág. 157)

en lo que entendemos como parodia moderna de, precisamente, la novela griega. Una escena en donde se producen muchos cambios, ninguno gradual y sin ofrecimiento de un posible control de los personajes sobre la situación. Pero su función en la progresión de la trama la cumple variando su ritmo mediante la ruptura inesperada de los acontecimientos. Bajtin, al estudiar la novela griega, se da cuenta

de que, aunque los elementos de la trama provienen de los antiguos géneros, el cronotopo de aquella, considerado como un todo estructural, no se limita a la recolección de los modelos previos. Estos elementos se unen para dar expresión a una nueva conceptualización de las categorías del tiempo y del espacio³⁶¹:

“Así, los diversos motivos y elementos (de carácter argumental y compositivo), desarrollados y existentes en el marco de otros géneros antiguos, tenían un carácter y unas funciones completamente distintas a los que observamos en la novela griega de aventuras en las condiciones de su *cronotopo específico*”³⁶².

6.6 Cronotopo y proceso semiótico

Aunque no abordamos su estudio por exceder los límites de nuestro trabajo, hay que destacar que la teoría semiótica de Bajtin se encuentra más desarrollada en *Speech Genres and Other Late Essays*³⁶³, a pesar de que en sus “Notes of 1970-71” rechaza categóricamente la disciplina, por tratarse de “transmisión de una comunicación previamente establecida a través de un código previamente establecido”³⁶⁴.

A pesar de esta declaración que, por otra parte, es aislada, el ensayo sobre los géneros del discurso formula los principios básicos que edifican la teoría semiótica de Bajtin. Partiendo de “un

³⁶¹ G. S. Morson y C. Emerson: *Op. cit.* p. 376

³⁶² M. Bajtin: *Op. cit.*, p. 257

³⁶³ M. Bakhtin: *Speech Genres and Other Late Essays*, C. Emerson and M. Holquist, eds., V. W. McGee, trans., Austin, University of Texas Press, 1986

³⁶⁴ Citado por D. K. Danow: *Op. cit.*, p. 144, n. 6: “transmission of ready-made communication using a ready-made code”

(constituyente) esencial indicador del enunciado es su cualidad de estar dirigido a alguien, su *destinatariedad*³⁶⁵.

El esquema comunicativo del enunciado que Bajtin fija en este trabajo comparte los mismos principios que su ensayo sobre el cronotopo, si bien aquí se encuentra menos sistematizado.

Las primeras aproximaciones al papel del oyente o lector en el proceso semiótico bajtiniano se encuentran en “La palabra en la novela”. Dicho papel va indisolublemente asociado a la idea del dialogismo. En el acto de comunicación, la comprensión es un proceso concreto y activo. Todo enunciado está indisolublemente ligado a una respuesta a través de un puente que tiende al horizonte de expectativas del receptor. Es decir, la emisión de un enunciado incita a la comprensión y, una vez que ésta se produce, provoca una respuesta:

“De esta manera, la comprensión activa, por implicar lo que ha de ser entendido en el nuevo horizonte del que comprende, establece una serie de interrelaciones complejas, de consonancias y disonancias, con lo que es entendido. Una comprensión así tiene en cuenta, precisamente, al hablante. Por eso, su orientación hacia el oyente es una orientación hacia un horizonte especial, el universo característico del oyente (...) El hablante tiende a orientar su palabra, con su horizonte determinante, hacia el horizonte ajeno del que entiende, y establece relaciones dialogísticas con los elementos de ese horizonte³⁶⁶.

³⁶⁵ M. Bakhtin: *Op. cit.*, p. 95: “An essential (constitutive) marker of the utterance is its quality of being directed to someone, its *addressivity*”

³⁶⁶ M. Bajtin: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991, p. 99

El hecho de que Bajtin ejemplifique acudiendo a la obra de Tolstói no deja lugar a dudas sobre la pertinencia de aplicar su teoría del discurso tanto a la comunicación hablada como escrita (no hay que olvidar que su objetivo es la novela). Ello se debe a la propia constitución dialógica de la palabra que, además, alcanza su máximo grado de dialogización en la "prosa artística"³⁶⁷. En el proceso de comunicación que se establece entre hablante y oyente o, lo que es igual, entre autor y receptor, la producción del enunciado siempre tiene en cuenta dos aspectos: el receptor y su capacidad o competencia receptiva: "El hablante entra en el horizonte ajeno del oyente, y construye su enunciado en un territorio ajeno, en el trasfondo aperceptivo del oyente"³⁶⁸.

D. Shepherd llama la atención sobre el definitivo paralelismo entre la breve teoría del oyente que Bajtin desarrolla en "La palabra en la novela" y otras teorías posteriores sobre el receptor:

"Las similitudes (...) son sorprendentes -los términos 'horizonte' y 'trasfondo aperceptivo', por ejemplo, recuerdan las conocidas categorías de 'horizonte de expectativas' (Gauss) o 'competencia literaria' (Culler)"³⁶⁹.

D. Shepherd opina que el oyente de Bajtin representa una anticipación al lector implícito de W. Iser, especialmente si aceptamos que el dialogismo implica una cierta autoconciencia dirigida al receptor.

³⁶⁷ *Ib.*, p. 101

³⁶⁸ *Ib.*, p. 99-100

³⁶⁹ D. Shepherd; "Bakhtin and the reader" en *Bakhtin and the Cultural Theory*, K. Hirschkop y D. Shepherd, eds., Manchester, MUP, 2001, pp. 137-138

Desde el momento que Bajtin relaciona la competencia receptora con el momento socio-histórico concreto en que se produce³⁷⁰, al cambiar el cronotopo histórico del lector varían el significado literario de la obra y su recepción estética. El dialogismo establecido entre texto y lector resulta, pues, permanentemente cambiante:

“... el acto dialógico de la lectura perturba las posiciones aparentemente fijas de texto y lector; dichas posiciones no pueden acceder al encuentro dialógico inalteradas por no ser previos al mismo”³⁷¹.

Según Bajtin, la dialogización interna con que se reviste la palabra de la novela se convierte en creadora de la forma artística, debido a que la expresión del individuo concreto entra en contacto con otras voces. Éstas, conformadas a través del plurilingüismo social ofrecen diferentes visiones del mundo, con lo que dan naturaleza a los “ecos dialogísticos”:

“... los ecos dialogísticos (...) penetran en los estratos profundos de la [palabra], dialogizan el lenguaje mismo, la concepción lingüística del mundo (la forma interna de la palabra)...”³⁷²

En “Formas del tiempo y del cronotopo en la novela” Bajtin pone en relación a autor, obra y lector. A cada uno le corresponde un cronotopo diferenciado que, al interaccionar con los otros, pone en relación el mundo representado con el mundo referencial: cronotopos

³⁷⁰ Esta idea la desarrolla Bajtin, principalmente, en “Formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, y sobre ella volveremos más adelante.

³⁷¹ D. Shepherd: *Op. cit.*, p.145: “... the dialogic act of reading is disruptive of the seemingly fixed positions of text and reader; these positions cannot come through the dialogic encounter unchanged because they do not pre-exist it.”

³⁷² M. Bajtin: *Op. cit.*, p.102

del creador, cronotopos representados (los de la obra) y cronotopos de los lectores. A la hora de componer su novela, su creador, el autor, se sitúa fuera de los cronotopos que él mismo está creando. Bajtin lo expresa diciendo que el autor se halla “como en la tangente” de dichos cronotopos. El autor tiene el privilegio de elegir libremente la disposición del tiempo representado. Algo muy distinto ocurre con el tiempo que el autor mismo representa. Éste viene marcado por el punto espacio-temporal de observación que adopta el escritor en relación a los acontecimientos que crea. En otras palabras, el autor sólo puede manifestar artísticamente lo que su experiencia vital le permite. Tal experiencia viene marcada tanto por la tradición literaria como por las condiciones culturales de las que el autor es recipiente

“... las complicadas configuraciones de tiempo y espacio que rigen la percepción del mundo real (como parte de una arraigada perspectiva cultural determinada) también son las que determinan la composición del texto. En palabras de Bajtin: ‘De los cronotopos de nuestro mundo (que son utilizados como fuente de representación) emergen, creados a imagen y semejanza, los cronotopos del mundo representado en la obra’”³⁷³.

Bajtin insiste en que el autor nunca puede identificarse íntegramente con el narrador. Dicho procedimiento no presenta duda si el autor elige un narrador en tercera persona. Nosotros opinamos que tampoco debe plantear problema la separación entre ambas instancias de la creación literaria aunque se trate de una

³⁷³ D. K. Danow: *Models of Narrative: Theory and Practice*, Scranton, Haddon Craftsmen, 1997, p. 7: “... the elaborate temporal and spatial configurations that govern the perception of the actual world (as part of a given culturally ingrained perspective) are those that determine as well the making of a text. As Bakhtin expresses it: ‘Out of the chronotopes of our world (which serve as the source of representation) emerge the reflected and ‘created’ chronotopes of the world represented in the work’”

autobiografía. La razón estriba en el concepto cronotópico: el cronotopo desde el que el autor escribe es radicalmente distinto del cronotopo del mundo representado, es decir, el de la novela.

Los vínculos que establecen el proceso semiótico entre la obra y el receptor surgen de la necesidad que existe entre ambos. La obra literaria nace con la vocación de proyectarse en los lectores. Por esa orientación, la novela despliega, como si de un ofrecimiento se tratara, la representación de un mundo que provocará la reacción "renovadora" de la obra por parte del receptor, quien la actualiza gracias a su posición cronotópica³⁷⁴.

En "Épica y novela" Bajtin plantea que, de algún modo, el autor y el lector participan de un mismo cronotopo, el constituido por la novela concreta. Creador y receptor comparten una 'zona de contacto'³⁷⁵ con los héroes que les permiten actuar, de forma eficaz, en el mismo proceso de comunicación. Bajtin, a continuación, advierte del peligro de una identificación ingenua del lector con el material novelado. El resultado podría conducir a una situación absolutamente disparatada, tal como el frecuente culto hacia los espacios del mundo real tras sufrir un proceso de mitificación a partir de escenarios novelescos.

A este respecto, la novela actual recurre con cierta asiduidad al solapamiento del mundo real con el mundo fictivo. Así ocurre en *Soldados de Salamina*, donde algunos de sus personajes coinciden con personas del mundo objetivo, con los que comparten determinadas experiencias. Las coincidencias entre el plano de la realidad con el de ficción (siempre dentro del mundo de la novela) se reviste de gran

³⁷⁴ M. Bajtin: *Op. cit.*, pp. 405-408

³⁷⁵ *Ib.*, pp. 477 y siguientes

complejidad para configurar lo que el novelista denomina, no sin problemas, un "relato real".

Volviendo a Bajtin, en las 'Observaciones finales'³⁷⁶ a su estudio sobre el cronotopo establece la existencia de un cronotopo que, sin estar representado en la novela, surge de ella para establecer una relación dialógica que "... entra en el mundo del autor, del intérprete, en el mundo de los oyentes y lectores. Y esos mundos son también cronotópicos"³⁷⁷.

Centrándose en los cronotopos del autor y del lector, Bajtin destaca la naturaleza de la obra literaria. Desde el momento que se constituye, la novela, como elemento de cultura, mantiene una comunicación directa con el lector. Su cualidad más importante estriba en mantenerse siempre viva ya que mantiene una dialogía con cada lector en concreto. Y mediante ella se consigue que el receptor oiga las voces que contiene encerradas; o, dicho de otro modo, posibilita al lector el acceso a los seres humanos que la obra arropa. Así pues, aunque Bajtin no le da un nombre específico, surge un cronotopo real, una realidad espacio-temporal donde la obra se actualiza. Se trata del proceso de lectura que, según interpretamos, también es un proceso de recreación:

"... esas personas reales (autores y oyentes-lectores) pueden encontrarse (y generalmente se encuentran) en tiempos y espacios diferentes, separados por siglos y grandes distancias, pero situados, a pesar de eso, en un mundo unitario, real, incompleto e histórico"³⁷⁸.

³⁷⁶ *Ib.*, pp. 402-407

³⁷⁷ *Ib.*, p. 403

³⁷⁸ *Ib.*, p. 403

Según nuestra lectura de Bajtin, dicho proceso cronotópico se configura como circular. El cronotopo englobante, real, se convierte en creador, mientras que el mundo representado en la obra se establece como mundo creado. A su vez, éste remite, al ser actualizado al cronotopo real, *ad infinitum*:

“La obra y el mundo representado en ella se incorporan al mundo real y lo enriquecen; y el mundo real se incorpora la obra y al mundo representado en ella, tanto durante el proceso de elaboración de la misma, como en el posterior proceso de su vida, en la reelaboración constante de la obra a través de la percepción creativa de los oyentes-lectores”³⁷⁹.

Como señalábamos anteriormente, Bajtin advierte sobre la necesidad de no mezclar mundo representado y mundo creador, ya que se caería en un ‘realismo ingenuo’, que puede abarcar desde la falsa identificación de personajes con personas hasta la de épocas históricas distantes. Aunque Bajtin no lo señala, Morson y Emerson apostillan que un riesgo añadido se produce con la aparición de la ‘recepción lectora ingenua’, que se basaría en adjudicar el mismo estatus a lectores de diferentes épocas, error muy extendido en la crítica literaria actual:

“...la recepción lectora ingenua (que confunde lectores de diferentes épocas con los lectores de la época de uno mismo) (...) concebida como paralela [a las de Bajtin], podría considerarse como la respuesta bajtiniana a tanta teoría de la recepción lectora”³⁸⁰.

³⁷⁹ *Ib.*, p. 404

³⁸⁰ G. S. Morson y C. Emerson: *Op. cit.*, p. 428: “... naïve reader reception (which confuses readers of different periods with readers of one’s own time) (...) conceived as parallel [to Bakhtin’s ones] , would seem to be Bakhtin’s response to much reader reception theory”

Los profesores estadounidenses también se preguntan hasta qué punto exactamente el receptor posee una competencia cronotópica para enriquecer la obra literaria a partir de su lectura. La respuesta la encuentran, en parte, en el propio Bajtin³⁸¹. Las realidades sujetas a la evolución histórica, como la lengua, conllevan cambios, pero también establecen los procesos que Bajtin denomina 'de canonización y de reacentuación'³⁸². Por lo tanto, hacen extensible al concepto del cronotopo la aplicación de ese principio. Los cronotopos del mundo de la lectura van evolucionando no sólo en su asimilación, de acuerdo a la evolución de los tiempos, sino también en el modo de establecer su relación dialógica con el acto mismo de recepción:

“Al igual que los procesos de 'canonización' y de 'reacentuación' pueden afectar o enriquecer el significado de las obras, igualmente pueden introducir cambios en los cronotopos del mundo del lector. Probablemente es lícito hablar de un cambio tanto en la asimilación cronotópica como en la dialógica. Estos factores, entre muchos otros, establecen las diferencias de cultura –la *exclusión*– que hacen posible el diálogo real entre cultura y épocas”³⁸³.

Precisamente literatura y cultura son los dominios que deben formar, según Bajtin, el contexto ineludible de la obra literaria, con los que el autor debe mantener una relación dialogística, cuya naturaleza es semántica. Bajtin termina sus “Observaciones finales” al

³⁸¹ Véase M. Bajtin: *Op. cit.*, pp. 232-236, especie de conclusión a su estudio “La palabra en la novela”

³⁸² *Ib.*, p. 232

³⁸³ G. S. Morson y C. Emerson; *Op. cit.*, p. 429: “Just as the processes of ‘canonization’ and ‘reaccentuation’ may affect or enrich the meaning of works, so may analogous changes in the chronotopes of the reader’s world. We may presumably speak of a changing chronotopic background as well as a changing dialogic background. These factors and many more, establish the differences of culture –the *outsideness*– that makes real dialogue among cultures and periods possible.

estudio del cronotopo advirtiéndolo del peligro que encierra la imagen que el lector se haga del mundo representado. Sin embargo, entendemos, si esa imagen es 'verídica y seria', es decir, si se trata de una crítica sabia, el receptor obtendrá, sin duda, una comprensión más exacta de la obra de arte, aunque,

“No vamos a abordar aquí el complejo problema del oyente-lector, de su posición cronotópica y de su papel *renovador* en la obra (en el proceso de su existencia); destacaremos solamente que toda la obra literaria *está orientada a su exterior*, hacia el oyente-lector y, en cierta medida, anticipa sus posibles reacciones”³⁸⁴.

En cuanto al mundo que el autor representa, K. Clark y M. Holquist al igual que D. K. Danow³⁸⁵, recuerdan que aquel construye los mundos fictivos con la ineludible referencia del mundo que habita, del que aprovecha su estructuración y sus categorías. Esa vinculación se debe, según Bajtin, a la naturaleza histórica de los conceptos de espacio y tiempo que, dependiendo del momento histórico, ofrecen diferentes percepciones cronotópicas que modelan el mundo objetivo. Y para comprender la evolución histórica de esos cronotopos, la novela se erige como expresión paradigmática³⁸⁶. La asimilación del cronotopo por un autor puede llegar a conformarse como categorías distintivas de dicho autor. Esta relación entre autor y cronotopo también nos ayuda a comprender el estatuto de la voz narrativa en la autobiografía³⁸⁷. Bajtin mantiene que, de acuerdo a la naturaleza del

³⁸⁴ M. Bajtin; *Op. cit.*, p. 407

³⁸⁵ K. Clark y M. Holquist: *Op. cit.*, p. 278; D. K. Danow: *Op. cit.*, p. 46

³⁸⁶ M. Bajtin: *Op. cit.*, p. 238

³⁸⁷ Aunque este no es lugar para tratar el género, o subgénero, de la autobiografía, debemos señalar que el cronotopo no ha tenido apenas recepción entre los estudiosos de la autobiografía. Nora Catelli: *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991, habla de “Bajtin y lo femenino”, pero sin relación al aspecto que comentamos.

cronotopo, en la autobiografía no concuerdan mundo real y mundo representado. El autor que compone una autobiografía, incluso en el mayor grado posible de acercamiento a lo que fue la realidad, no tiene una competencia distinta a la de cualquier otro autor. El cronotopo del autor nunca puede identificarse con el cronotopo del héroe de su narración, por tratarse de dos realidades que acontecen en cronotopos distintos:

“Si hablase (o escribiese) de un acontecimiento que me hubiera sucedido a mí mismo, ahora mismo, me encontraría, *como narrador* (o escritor) de ese acontecimiento, fuera ya del tiempo-espacio en que se acababa dicho acontecimiento. Identificar de manera absoluta a uno mismo, al propio “yo”, con el “yo” acerca del que estoy hablando, es tan imposible como levantarse uno mismo por el pelo”³⁸⁸.

Volveremos sobre este aspecto en el análisis cronotópico de *Soldados de Salamina*, donde autor y protagonista comparten identificación a través de la homonimia, Javier Cercas.

6.7 Tipología del cronotopo

La clasificación tipológica del cronotopo mejor sistematizada la lleva a cabo H. Mitterand³⁸⁹, al que seguimos y adaptamos. El estudioso señala la importancia del cronotopo como factor que ayuda a comprender el desarrollo de la cultura, desde la articulación del entendimiento humano hasta la composición de una obra. También declara la gran importancia del estudio de Bajtin porque establece una metodología precisa para describir y comprender cabalmente el género

³⁸⁸ M. Bajtin: *Op. cit.*, p. 407

³⁸⁹ H. Mitterand: *Op. cit.*, pp. 67-70

narrativo en su integridad, más allá de los ejemplos a los que se limita el filólogo ruso.

H. Mitterand establece seis cronotopos: cultural, de género, de subgénero, de obra, temático y modal. Nosotros adoptaremos una clasificación cuatripartita, aglutinando los de género y subgénero, por ceñirnos a la novela, y dejando aparte el cronotopo modal porque H. Mitterand apenas sí lo apunta³⁹⁰. El resultado es, por tanto:

- 1) Cronotopo cultural
- 2) Cronotopo del género novela
- 3) Cronotopo de la obra individual
- 4) Cronotopos temáticos

Es claro que, tal como señala H. Mitterand, los tres primeros pertenecen a la estructura profunda, mientras que los cronotopos temáticos pertenecen a la estructura superficial

1) El cronotopo cultural

El cronotopo, como unidad espacio-temporal, determina la realidad que rodea al ser humano en unas coordenadas históricas concretas. La representación del mundo manifiesta uniformidad en diferentes épocas, obedeciendo a la progresión de la cultura que establece nuevos patrones en la sociedad. De ahí que, según refiere Mitterand, Bajtin declare que Roma representa el cronotopo de la historia de la humanidad y que Rabelais establece un mundo espacio-temporal que refleja la nueva organización del cosmos descubierta por el Renacimiento.

³⁹⁰ *Ib.*, p. 70: On further reflection, there remains, perhaps, a sixth use or the notion of the chronotopes: when it signifies a kind of qualitative, or modal, category of the representation of a world... [Si fuéramos un poco más adelante, quedaría, quizá, una sexta aplicación del cronotopo: cuando su valor apunta a una categoría de representación del mundo, de algún modo cualitativa o modal...]

Estos aspectos, aplicados al propósito de nuestro estudio, nos permiten contrastar la representación del mundo desde una perspectiva múltiple. Cada obra despliega, desde el punto de vista del cronotopo cultural, su propio elenco cronotópico, jerarquizado según el principio de cajas chinas que señala Bajtin³⁹¹. En *Soldados de Salamina*, el estudio del cronotopo cultural da cuenta de dos grandes cronotopos englobadores, la Guerra Civil española y la España de los últimos años del siglo XX. En *Mimoun*, la relevancia del cronotopo se dirige hacia la diferencia entre las culturas marroquí y europea.

2) El cronotopo de género

Si el cronotopo cultural tiene su actuación en el tiempo histórico, el cronotopo de género apunta directamente a la obra de arte literaria. El establecimiento de los grandes géneros, épica, drama e idilio, se posibilita en la mayor importancia del tiempo sobre el espacio. Así, en la épica y el drama es el tiempo mitológico lo que marca la representación artística, mientras que en el idilio dicha labor la cumple por la combinación del tiempo cíclico de las estaciones con el tiempo convencional, familiar y la vida bucólica. En cuanto al género de la novela, en ella

“El espacio se convierte en concreto, y se satura de un tiempo mucho más sustancial. El espacio se impregna del sentido real de la vida, y entra en relación con el héroe y su destino”³⁹².

La polivalencia del concepto del cronotopo permite también la organización o clasificación de la obra literaria dentro de los distintos géneros. Precisamente, señala H. Mitterand, la pertinencia del

³⁹¹ M. Bajtin: *Op. cit.*, p. 402

³⁹² *Ib.*, p. 273

principio generador del cronotopo radica en su doble aspecto espacial y temporal. Cada subgénero rige un sistema cronotópico específico y, por tanto, estable. Por ejemplo, la novela griega combina el tiempo de la aventura con el espacio de los mundos ajenos³⁹³; la novela de caballerías, durante el tiempo de la aventura, arroja a sus héroes individualizados por un mundo milagroso³⁹⁴.

Recordemos que Bajtin, en sus "Observaciones finales", concede vital importancia al cronotopo en la constitución de la novela como género. Y concretamente se refiere a su contribución en el establecimiento de los dos aspectos preceptivos de la novela, el temático y el figurativo:

"En primer lugar, es evidente su [de los cronotopos] importancia *temática*. Son los centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales de la novela. En el cronotopo se enlazan y desenlazan los nudos argumentales. Se puede afirmar abiertamente que a ellos les pertenece el papel principal en la formación del argumento (...) Todos los elementos abstractos de la novela –generalizaciones filosóficas y sociales, ideas, análisis de causas y efectos, etc.- tienden hacia el cronotopo y adquieren cuerpo y vida por mediación del mismo, se implican en la expresividad artística. Esa es la significación figurativa del cronotopo"³⁹⁵.

El cronotopo genérico de la novela española contemporánea de las últimas décadas se caracteriza por su falta de unidad. Sin embargo, se aprecian diferenciaciones en función de la pertenencia a distintos subgéneros.

³⁹³ *Ib.*, p. 242

³⁹⁴ *Ib.*, p. 305-306

³⁹⁵ *Ib.*, pp. 400-401

Así, *Historia de un idiota contada por él mismo*, por pertenecer al subgénero de novela intelectual, despliega su sistema cronotópico con la prevalencia del tiempo sobre el espacio. Su tiempo de la aventura se desarrolla en espacios poco singularizados y con la función primordial de servir de soporte mínimo a la acción. La novela podríamos encuadrarla, si seguimos a Bajtin, en la autobiografía, fictiva, de la conciencia solitaria. En ella se cumple el principio de la falta de elementos positivos a la hora de analizar la vida del sujeto, por lo que el ámbito particular y privado se expresan discursivamente mediante la ironía³⁹⁶.

El subgénero de la novela simbólica, al que pertenece *La balada de Caín*, representa su tiempo de la aventura mediante la imprecisión, la simultaneidad y la falta de rigor. Mezcla el pasado bíblico, el siglo XX y un tiempo imaginario en el mismo personaje; el tiempo se alarga, se concentra o se distorsiona sin que su significado se resienta en el conjunto de la novela. El espacio toma, sin embargo, notable protagonismo hasta el punto de tematizarse. Difuminado el tiempo, el espacio acoge los acontecimientos y por él transita el receptor de la mano de los personajes.

La novela de viajes de finales del siglo XX y principios del siglo XXI no tiene el carácter que tenía el género hace tan sólo 50 años. Resulta difícil encontrarse con novelas como *El río del olvido* en la era de las comunicaciones. Como consecuencia de la evolución de la sociedad, el cronotopo del camino ha sufrido una transformación sustancial. El cronotopo de la novela de viajes a que nos referimos desarrolla su tiempo de la aventura en un espacio lejano, pero no ajeno. La importancia del camino se relativiza porque lo importante es

³⁹⁶ *Ib.*, p. 295

llegar. De hecho, con frecuencia la narración no incluye el trayecto que lleva de un lugar a otro, como ocurre en *Mimoun*. No obstante, no faltan ejemplos en los que la novela de viajes se mueve en esquemas más reconocibles con la tradición. Así ocurre con *Años en fuga*, donde una pareja entabla amistad en un vuelo de Madrid a Roma, para continuar su relación en un complicado entramado de idas y venidas y, por tanto, de coincidencias y desencuentros por diferentes espacios, incluidas varias ciudades europeas.

3) El cronotopo de la obra individual

Bajtin insiste, quizá para establecer distancia respecto a las teorías inmanentistas, en la coincidencia de todos los aspectos del cronotopo en la materialización del discurso narrativo. El acercamiento a la novela debe tener en cuenta *todos* los factores que inciden en la creación artística, y no solamente los formales o estructurales:

“El cronotopo determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad (...) En el arte y en la literatura, todas las determinaciones espacio-temporales son inseparables, y siempre matizadas desde el punto de vista emotivo-valorativo (...) [L]a contemplación artística viva (...) no separa ni ignora nada. Considera el cronotopo en su total unidad y plenitud. El arte y la literatura están impregnados de *valores cronotópicos* de diversa magnitud y nivel. Cada motivo, cada elemento importante de la obra artística, constituye ese valor”³⁹⁷.

H. Mitterand mantiene que cada novela particular despliega una combinación cronotópica determinada. Debemos entender que,

³⁹⁷ *Ib.*, pp. 393-394

independientemente del acto creativo, la obra literaria recibe los rasgos cronotópicos en virtud de su pertenencia a un género y un subgénero: "Los cronotopos se relacionan mediante intersecciones que determinan la combinación cronotópica de una obra"³⁹⁸.

Con lo que, acudiendo de nuevo a Bajtin, se establece una verdadera dialogía cronotópica. La polivalencia tanto del concepto como de la aplicación práctica del cronotopo también tiene su rendimiento analítico en la consideración, ya no sólo de una obra en particular, sino del trabajo de un autor determinado. Si tal aplicación resulta evidente en el estudio de cronotopos específicos como "Mágina" de la narrativa de Antonio Muñoz Molina o "Celama" de Luis Mateo Díez, el mismo rendimiento daría el análisis de un cronotopo como el de, por ejemplo, la narrativa de Luis Landero o del Mediterráneo representado en la obra de Manuel Vicent.

4) Los cronotopos temáticos

Los cronotopos temáticos o motivos cronotópicos se distinguen de los cronotopos genéricos por constituirse como acontecimientos estables, con un elevado grado de consistencia, de invariabilidad. A su vez, los cronotopos genéricos se constituyen como algo de diferente alcance:

"Un cronotopo genérico no refiere a un acontecimiento compacto sino a un complejo grupo de conceptos, una manera integral de asimilar la experiencia, y un fundamento para visualizar y representar la vida humana"³⁹⁹.

³⁹⁸ H. Mitterand: *Op. cit.*, p. 69: "The chronotopes intersect to define the chronotopic formula of a work"

³⁹⁹ G. S. Morson y C. Emerson: *Op. cit.*, p. 375: "A generic chronotope is not a congealed event, but a whole complex of concepts, an integral way of understanding experience, and a ground for visualizing and representing human life"

Los cronotopos temáticos, asociados a un acontecimiento particular, desde el encuentro hasta el umbral, proveen su rentabilidad narratológica por su valor constante. Su aparición a lo largo de la historia obedece a una representación estable. De todos modos, hay que destacar, con Bajtin⁴⁰⁰, que el cronotopo del camino ha sufrido notables transformaciones en su configuración y funcionalidad⁴⁰¹.

H. Mitterand recuerda que los cronotopos temáticos son manifestaciones sintagmáticas del discurso novelístico que, como tales, se manifiestan en la estructura superficial. Los cronotopos temáticos que estudia Bajtin son el encuentro, el camino, el castillo, el salón-recibidor, la ciudad de provincias y el umbral⁴⁰². Se trata de cronotopos diferentes, independientes, aislados que se corresponden con motivos y temas estables. Por esa asociación, estabilidad y tematización pasan al cronotopo que se convierte, consecuentemente, en elementos narrativos convencionales que, según C. Segre⁴⁰³, van renovando su significado al mismo tiempo que son reutilizados. Ese procedimiento de semantización cambiante les asegura su rentabilidad narrativa que, de ese modo, consiguen que su valor sea tanto intratextual como intertextual:

“Tema y motivo son, por tanto, unidades de significado estereotipadas, recurrentes en un texto o en un grupo de textos y capaces de caracterizar áreas semánticas determinantes”⁴⁰⁴.

No obstante, y como apunta H. Mitterand, M. Bajtin conforma el concepto de cronotopo temático con un sentido más amplio, dado que no se detiene en delimitar las características de los cronotopos

⁴⁰⁰ M. Bajtin: *Op. cit.*, pp. 394-396

⁴⁰¹ Véase más adelante, capítulo 4.4, ‘Cronotopo del viaje’

⁴⁰² *Ib.*, pp. 393-400

⁴⁰³ C. Segre: *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 343

⁴⁰⁴ *Ib.*, p. 357

formados a partir de motivos y temas. Como resultado, destaca H. Mitterand, el filólogo ruso mezcla conceptos distintos: el cronotopo del encuentro se configura como un motivo situacional, en contra de los demás que sí son netamente espaciales. Quizá radique en esa diferencia el énfasis de Bajtin por distinguir el cronotopo del encuentro respecto del cronotopo del camino, caracterizando al primero por su "alto nivel de intensidad emotivo-valorativa"⁴⁰⁵. En todo caso, H. Mitterand vuelve inmediatamente al reconocimiento de la trascendencia de M. Bajtin:

"Sin embargo, el motivo del camino, en particular, le posibilita llevar a cabo un brillante análisis de la novela griega y, consecuentemente, trabajar deductivamente el paso del cronotopo temático al cronotopo estructural. En efecto, Bajtin evidencia que el cronotopo del camino asume todo un sistema de presuposiciones que proporciona a la novela de aventuras su estructura específica: el camino no puede concebirse más que como lugar de un itinerario, con sus peripecias, sus encuentros casuales, sus itinerarios habituales, obstáculos, pruebas, sus triunfos o sus fracasos sobre el tiempo y la distancia"⁴⁰⁶.

⁴⁰⁵ M. Bajtin: *Op. cit.*, p. 394

⁴⁰⁶ H. Mitterand: *Op. cit.*, pp. 69-70: "But the motif of the road, in particular, allows him to produce a brilliant analysis of the Greek novel, and, consequently, to work back from the thematic chronotope to the structural chronotope. In effect, he shows that the chronotope of the road assumes a whole system of presuppositions, which gives the adventure novel its specific structure: the road can only be conceived of as the place of the itinerary, with its unexpected events, its chance meetings, its predetermined programme or routes, obstacles, trials, its victories or failures over time and distance"

Capítulo 7

**La simultaneidad en el
cronotopo.**

La simultaneidad espacial

7.1 La simultaneidad en el cronotopo

El proceso de la simultaneidad se convierte en preocupación, tanto en el arte como en la ciencia y la psicología, a principios del siglo XX. Como expresión artística, la simultaneidad tiene su exponente más claro en el Cubismo, y en la novela española quizá abra página con *Tirano Banderas*, de R. del Valle-Inclán, editada en 1926, obra que se caracteriza por representar artísticamente la intemporalidad mediante la disociación de la linealidad, de la sucesión.

Se dice que lo que tienen en común Picasso y la teoría de la relatividad de Einstein es, precisamente, el interés por representar con eficacia la simultaneidad. Y a través de Einstein, como sabemos, Bajtin llega a su formulación del cronotopo. Tanto en la teoría de la relatividad como en el cronotopo, espacio y tiempo mantienen una relación recíproca e indisociable, con lo que ambas teorías coinciden en la negación del principio de la metafísica que concibe espacio y tiempo como instancias autónomas.

El éxito de la simultaneidad como recurso literario en la novela a partir del siglo XX resulta posible porque refleja la actitud del ser humano contemporáneo. La sociología mantiene que el individuo actual⁴⁰⁷ tiende a vivir su existencia como un presente continuo⁴⁰⁸, de ahí que la historicidad pierda parte de su componente temporal. Como consecuencia, pasado y futuro se aproximan al instante presente hasta fundirse en él, dando como resultado la simultaneidad. La existencia humana se manifiesta, así, como suma de múltiples

⁴⁰⁷ Cuando decimos “individuo actual” tenemos también en cuenta la posición de un número importante de sociólogos que mantienen que, en la nueva mentalidad del ser humano, la simultaneidad empezó a reemplazar a la sucesión hace unos cien años.

⁴⁰⁸ Entre la abundante bibliografía, véase Henri Lefebvre: *Everyday Life in the Modern World*, Harmondsworth, Allen Lane, 1971; Fredric Jameson: *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, London, Verso, 1998; Mike Featherstone: *Consumer Culture and Postmodernism*, London, SAGE, (1991) 2002.

fragmentos experienciales que, en ese sentido, no tienen ni principio ni fin.

La narrativa que analizamos contiene ejemplos notables de mundos donde la simultaneidad se convierte en un elemento primordial. En tales casos, la novela rehuye la estructuración lineal o circular para no proveer soluciones categóricas que podrían conllevar un juicio o, lo que es lo mismo, un compromiso no deseado sobre la existencia del ser humano.

Tal ocurre en *El alma del controlador aéreo*, *Los viejos amigos* o *El desorden de tu nombre*, novelas en que sus protagonistas se mueven en una realidad fragmentada y delimitada por espacios reducidos donde sus existencias se comprimen y entran en colisión con las de los demás, mediante experiencias simultáneas que muestran la falta de referencias comunes: fragmentación y simultaneidad que neutralizan la memoria histórica. Las novelas se convierten, así, en obras inconclusas, abiertas, donde la representación artística de la comunidad está formada por sujetos que carecen de vínculos fiables con todo aquello que sea exterior al individuo mismo.

En el sentido que discutimos aquí, *El desorden de tu nombre* puede considerarse como la historia de tres mundos simultáneos, correspondientes a cada uno de los tres protagonistas, Julio, Laura y su marido, Carlos. La incompatibilidad surge cuando la relación forma un triángulo amoroso del que sólo el matrimonio es conocedor. Esos tres mundos enfrentados albergan otros interesantes juegos de simultaneidades. La vida de Julio y la trama propiamente dicha se van desarrollando simultáneamente hasta el punto de ser la una emulación de la otra (incluso el título de la novela que leemos es también título

de la novela que escribe el personaje). Por otro lado, Julio ve en Laura un reflejo de su amante anterior, Teresa, de forma que él experimenta dos existencias simultáneas en Laura. Además, para que la vida de Julio llegue a un equilibrio necesita desplazar la existencia de otros personajes, como si de vasos comunicantes se tratara. Por ello, al mundo triunfante de Julio se contrapone el fracaso de sus dos opuestos: el competidor amoroso, Carlos, triunfador socialmente pero deshonesto y personalmente fracasado; y su rival artístico, Orlando, persona íntegra, escritor que rechaza el éxito comercial a cualquier precio. Como señala Gonzalo Sobejano, *El desorden de tu nombre* pertenece a la mejor narrativa española, que tiene la tendencia a:

“... unir íntimamente la escritura de una aventura con la aventura del acto mismo de escribir, probando cómo la imagen de cualquier realidad viene mediatizada por la acción de escribir”⁴⁰⁹.

Declaración ésta que nos devuelve al punto de origen pues apunta hacia la simultaneidad como técnica de creación literaria.

Bajtín desarrolla tres conceptos diferentes de simultaneidad: la *simultaneidad casual* (que tiene su opuesto en la no simultaneidad o ruptura casual), la *simultaneidad pura* y la simultaneidad en Dostoievsky, que nosotros denominamos *simultaneidad dialógica*.

⁴⁰⁹ Gonzalo Sobejano: “Juan José Millás: Fábulas de la extrañeza”, en D. Villanueva (ed.): *Los nuevos nombres: 1975-1990*, en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, tomo IX, Barcelona, Crítica, 1992, p. 321

7.1.1 La simultaneidad casual

Consiste en la confluencia de acciones (o personajes) en un momento determinado de la historia y cuya causa se encuentra en el azar. La simultaneidad casual es uno de los procedimientos característicos del cronotopo de la novela griega. Su aparición, por tener origen en el motivo de la casualidad, va inevitablemente asociada al recurso de los sucesos repentinos. Por esa razón, el tiempo se constituye como la categoría fundamental que ordena la simultaneidad:

“... las nociones “antes” y “después” de tales simultaneidad y non simultaneidad casuales tienen también una importancia decisoria esencial. Si algo hubiese acontecido un minuto antes o un minuto después, es decir, si no hubiese existido una cierta simultaneidad o non simultaneidad casuales, tampoco hubiese existido el argumento ni el pretexto para escribir la novela”⁴¹⁰.

Un ejemplo de simultaneidad casual lo encontramos en el capítulo o secuencia de las páginas 133-159 de *Cuerpos sucesivos*, capítulo que, desde un punto de vista narratológico, supone un homenaje y una actualización del cronotopo de la novela griega. En él, los amantes, David y Ana, realizan una excursión a la sierra que transcurre entre una generosa aparición de motivos de la novela antigua como el *locus amoenus*, malos augurios, encrucijadas, referencias legendarias y soluciones repentinas:

“De pronto se produjo un extraño meteoro: comenzó a llover de abajo arriba. Desde el fondo del cauce ascendía una niebla compuesta de infinitas partículas encendidas que se elevaba entre los paredones del acantilado, envolviendo las

⁴¹⁰ M. Bajtin: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991, p. 245

catedrales calcáreas con arbotantes, contrafuertes y pináculos que había creado la erosión. El sendero tenía en el flanco muchas grutas acuáticas. Allí estaban las altas cavernas de piedra, según el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz. Una de ellas tenía una plataforma colgada sobre el abismo y se hallaba a una distancia medida del manantial, padre del río cuyo nombre ignoraban, de forma que el sonido del agua era sólo rumoroso y formaba un cauce también a las palabras de amor” (págs. 148-149).

7.1.2 La simultaneidad pura

Aparece en las obras cuya representación del mundo es una construcción simbólica. Su rasgo cronotópico pertinente lo constituye la desaparición casi completa de la coordenada temporal. Por tratarse de una experiencia ajena a los patrones del tiempo histórico real, su historia expande el tiempo en el eje vertical, que acoge al símbolo⁴¹¹ (mientras que el eje horizontal contiene el tiempo convencional, en sucesión, el tiempo medible objetivamente). Desde el momento que el cronotopo que alberga esta simultaneidad pura representa un mundo simbólico, la historia novelada dilata el instante de una existencia simbólica, onírica, paralela o alegórica:

“... se trata de una “visión” que, en tiempo real, dura muy poco, mientras que en el sentido de lo que aparece en esa “visión” es extratemporal (aunque haya una referencia al tiempo)”⁴¹².

⁴¹¹ Para la relación entre simbología y alegoría con el eje vertical, véase también Y. Lotman: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, (1970) 1988, pp. 270-283

⁴¹² M. Bajtin: *Op. cit.*, p. 308

Bajtin toma como ejemplo *La Divina Comedia*, de Dante, que construye su universo en los tres planos del cielo, del purgatorio y del infierno. La simbología de esta obra se manifiesta mediante un cronotopo doblemente vertical. Por un lado, la coordenada espacial se despliega en dos niveles: abajo, lugar de la vulgar existencia; y arriba, reino de la luz. Por otro lado, la coordenada temporal distribuye el mundo histórico en un movimiento de ascenso o descenso donde todo coexiste, es decir, se manifiesta en simultaneidad pura.

Mediante la representación artística en verticalidad se logra hacer simultáneo lo que ocurre secuencialmente en un mundo de relaciones “temporales-históricas”:

“[Los] “antes” y “después” introducidos por el tiempo [histórico] no tienen importancia; (...) todo debe ser comparado *al mismo tiempo*, es decir, en la porción de un solo momento; el mundo entero debe ser visto como *simultáneo*. Sólo en la simultaneidad pura o, lo que es lo mismo, en la atemporalidad, puede revelarse el sentido auténtico de lo que ha sido, lo que es y lo que será”⁴¹³.

En *La ciudad de las palomas*, su protagonista, Teodoro, vive una historia de reminiscencias oníricas en la que los casi cincuenta mil conciudadanos suyos han desaparecido cuando se levanta una mañana. El pasado histórico de toda una comunidad queda anulado, dejando a su único superviviente en un instante inamovible, sin progreso. De acuerdo a la simultaneidad pura que plantea Bajtin, el pasado ya no tiene relación con la actualidad de Teodoro. En esta nueva situación, dedica su existencia a sobreponerse y vencer a las palomas que han ocupado el lugar de los convecinos. La relación de

⁴¹³ *Ib.*, p. 309

Teodoro con lo que fue la realidad hasta el día anterior (su familia, sus amigos, la vida de la ciudad) sólo la establece a través del sueño. De ese modo, solitario, sin pasado y sin futuro, Teodoro pasa los días atendiendo la relación que se establece entre él y las palomas. Una vez que logra neutralizarlas, vencerlas, aún queda menos perspectiva de futuro. La verticalidad y la atemporalidad del cronotopo de *La ciudad de las palomas* se refuerza con el sentido cíclico o repetitivo de una existencia paralela: "Alguna vez, hace tres mil años, y en otra dimensión, [Teodoro] vivió alguna situación parecida" (pág. 114).

De ese modo, la novela mantiene el carácter de presente continuo que marca la existencia de su protagonista y que, de acuerdo a Bajtin, viene determinado por un cronotopo donde el tiempo es "un instante que no parece tener duración, y que sale del transcurso normal del tiempo biográfico"⁴¹⁴.

7.1.3 La simultaneidad dialógica

Este tercer tipo de simultaneidad la aborda Bajtin en *Problemas de la poética de Dostoievsky*⁴¹⁵. Se trata de una simultaneidad actancial ya que se centra en la modalización de los personajes en sus trayectorias. La simultaneidad dialógica se caracteriza por una interacción de las diferentes voces de una novela (narrador y personajes) que las iguala en términos de autoridad. Por esta razón consideramos que su vínculo más firme lo establece con el concepto de dialogismo (o, si se prefiere, polifonía), principal preocupación de Bajtin en dicha obra:

⁴¹⁴ *Ib.*, p. 399

⁴¹⁵ M. Bakhtin: *Problems of Dostoevsky's Poetics*, (Traducción y edición de C. Emerson), Minneapolis, University of Minnesota Press, (1963), 1984.

“[*Problemas de la poética de Dostoievsky*] trata esencialmente sobre un problema estructural, los procedimientos formales mediante los que Dostoievsky permite a cada uno de sus personajes expresarse con voz propia y con un mínimo de interferencia por parte de él mismo, como autor, efecto con el que crea un nuevo género. Bajtin denomina este género “novela polifónica” por acoger muchos puntos de vista, muchas voces...”⁴¹⁶.

Efectivamente, Bajtin parte de la idea de que el universo ficcional de Dostoievsky se caracteriza por tener una dimensión cronotópica especial ya que en un instante (‘en el corte transversal de un momento único’, en palabras de Bajtin) puede encerrar una rica homogeneidad, una interactiva diversidad:

“En cada voz [Dostoievsky] puede oír dos voces conteniendo, en cada expresión una fisura, y la disposición para pasar inmediatamente a otra expresión contradictoria (...) Pero ninguna de esas contradicciones y bifurcaciones llega a convertirse en dialéctica; nunca siguieron una trayectoria temporal o una secuencia evolutiva: más bien se esparcieron sobre un plano, como permaneciendo al lado o en oposición unas de otras”⁴¹⁷.

⁴¹⁶ K. Clark y M. Holquist: *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, USA, Harvard University Press, 1984, p. 240: “[*Problems of Dostoevsky's Poetics*] deals essentially with a problem of structure, the formal procedures by which Dostoevsky permits each of his characters to speak in their own voices with a minimum of interference from him as author, the effect of which is to create a new genre. Bakhtin calls this genre the “polyphonic novel” because it has many points of view, many voices...”

⁴¹⁷ M. Bakhtin: *Op. cit.*, p. 30: “In every voice he could hear two contending voices, in every expression a crack, and the readiness to go over immediately to another contradictory expression (...) But none of these contradictions and bifurcations ever became dialectical, they were never set in motion along a temporal path or in an evolving sequence: they were, rather, spread out in one plane, as standing alongside or opposite one another”

Con ello Bajtin interpreta que en la narrativa de Dostoievsky todo se considera simultáneo, coexistente, al igual que en la simultaneidad pura. El rasgo que diferencia ambas simultaneidades viene marcado por la oposición entre interacción y evolución. Mientras que Dostoievsky organiza su mundo en términos espaciales, la simultaneidad pura (*La Divina Comedia*, de Dante, por ejemplo) lo hace en términos temporales, con lo que destaca su evolución, su transformación jerárquica y su disposición secuencial. Ambas simultaneidades, pura y dialógica, también comparten, como característica, la desaparición de las relaciones de causalidad, al desvincularse del pasado y del futuro, del antes y del después, ya que cada acción que realiza cada personaje consigue su relevancia en el presente en que se lleva a cabo. La simultaneidad dialógica une, pues, espacio y tiempo pero no tiene entidad suficiente como para implicar la causalidad.

Los viejos amigos ejemplifica la teoría bajtiniana sobre la simultaneidad dialógica. Mediante la conjugación de siete diferentes voces narradoras, la trama ofrece unas vidas en profundidad, en contraposición, formando un mosaico de simultaneidades. El cronotopo principal del tiempo de la aventura se reduce a una cena en un restaurante de Madrid que reúne a un grupo de antiguos camaradas (a los que se suman algunos acompañantes) de una célula comunista de resistencia antifranquista. El reencuentro supone en realidad la constatación del fracaso en la vida de todos, en mayor o menor medida y de diferente modo. No hay relación causal ni entre ellos ni entre el pasado recordado y el presente, por lo que la coordenada temporal se aminora, se difumina. El antiguo fracaso de la revolución, ya que nunca se materializó, se traduce en frustración

presente. Al igual que señala Bajtin para la obra de Dostoievsky, en *Los viejos amigos* no existe evolución, sino coexistencia e interacción. Las interacciones entre las diferentes voces revelan añoranzas, esperanzas y fracasos, por un lado; por otro, destapan la insatisfacción del presente y la invariabilidad o imposible mejoría del futuro de sus protagonistas. Tales elementos forman la historia de la novela que, a pesar de la derrota de una generación determinada, deja la puerta abierta para la venidera. Mediante una actualización del tópico 'todo pasado fue mejor', la trama novelesca se construye a partir de un cúmulo de contradicciones vitales de unos personajes que no encuentran una referencia común. Como consecuencia, dichas contradicciones sólo pueden yuxtaponerse, con lo que evitan la monología de un discurso jerarquizado: disgregación en lugar de asimilación. Entendemos que en *Los viejos amigos* se cumple un aspecto que Bajtin reconoce en la narrativa de Dostoievsky al compararla con la de Goethe. Si éste administra su material narrativo orgánicamente con la finalidad de construir un todo irrevocable, conjugando las contradicciones de sus personajes como fases de un desarrollo unidireccional,

“Dostoievsky intentó percibir las fases mismas [de las contradicciones] en su *simultaneidad*, para *yuxtaponerlas* y *contraponerlas* para su rendimiento dramático, en vez de forzarlas hacia una secuencia evolutiva. Para él, orientarse en el mundo significa concebir todos sus componentes como simultáneos, y *conjeturar sus interrelaciones en el corte transversal de un momento único*”⁴¹⁸.

⁴¹⁸ M. Bakhtin: *Op. cit.*, p. 28: “Dostoevsky attempted to perceive the very stages [of contradictions] themselves in their *simultaneity*, to *juxtapose* and *counterpose* them dramatically, and no stretch them out

7.2 La simultaneidad espacial

H. Bergson, en su concepto de 'dualidad temporal', distingue entre tiempo interior y tiempo exterior. Si éste último es el tiempo objetivo, medible, cronológico, el tiempo interior se le opone por representar la vivencia íntima del tiempo, una experiencia caracterizada por la intuición y la simultaneidad. Este tiempo interior bergsoniano que J. L. Borges considera en "El jardín de senderos que se bifurcan"⁴¹⁹ como multiforme, tiene su expresión artística más cercana en la simultaneidad espacial ya que posibilita la materialización de dos pliegues temporales particulares, pero coincidentes, en una perspectiva única.

7.2.1 La simultaneidad y el *diseño espacial* de J. Frank

El estudio que inaugura la atención en la simultaneidad con referencia a la novela contemporánea es el artículo de Joseph Frank "Diseño espacial en literatura"⁴²⁰, publicado originariamente en 1945. Frank sólo pretendía divulgar su contribución a la crítica literaria, sin aspirar al establecimiento de una teoría⁴²¹. Como consecuencia, su artículo adolece de cierta falta de rigor al caer, de vez en cuando, en cierta imprecisión, tanto expositiva como terminológica. Este hecho llevó a Frank a reconocer, treinta años después de la publicación

into an evolving sequence. For him, to get one's bearings on the world meant to conceive all its contents as simultaneous, and to guess at their interrelationships in the cross-section of a single moment"

⁴¹⁹ J. L. Borges: "El jardín de senderos que se bifurcan", en *Ficciones*, Madrid, Alianza Emecé, (1956) 1986, pp. 111-115

⁴²⁰ J. Frank: "Spatial Form in Literature", en *The Widening Gyre*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1963, pp. 3-62

⁴²¹ J. Frank: "Foreword", a J. R. Smitten, A. Daghistany (eds.) *Spatial Form in Narrative*, London, Cornell University Press, 1981, p. 7

original, que su artículo debe considerarse como borrador o punto de arranque del que otros estudiosos pueden partir⁴²².

En su artículo, Frank parte de la observación de que tanto la forma literaria como las artes plásticas han sufrido un cambio en la concepción del objeto artístico, potenciando la coordenada espacial en detrimento de la temporal. Dicha variación aparece como reflejo de los cambios sociales que se originan a partir de finales del siglo XIX. La industrialización trae como consecuencia un mayor sentimiento de inseguridad en el individuo al perder su poder de decisión sobre el propio designio. Con este nuevo escepticismo, la representación del tiempo pierde su impronta de causalidad y progresión natural. A partir de este proceso, la obra de arte literaria se acerca, como representación del mundo, a la concepción de la obra pictórica:

“El tiempo deja de percibirse como una objetiva progresión causal con nítidas diferencias entre periodos; aquí el tiempo se ha convertido en una continuidad donde las distinciones entre pasado y presente se han borrado. Y es así como aparece tan sorprendente paralelo con las artes plásticas. Al igual que la dimensión de profundidad ha desaparecido de la esfera de la creación visual, desaparece la coordenada histórica en las obras representativas de la literatura contemporánea”⁴²³.

El concepto de *diseño espacial* de Frank tiene un alcance mucho mayor que el de simultaneidad espacial, a la que comprende. Ambos

⁴²² J. Frank: “Spatial Form: Thirty Years After”, en J. R. Smitten, A. Daghistany (eds.) *Spatial Form in Narrative*, London, Cornell University Press, 1981, pp. 202-243

⁴²³ J. Frank: “Spatial Form in Literature”, en *The Widening Gyre*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1963, p. 59: “Time is no longer felt as an objective, causal progression with clearly marked-out differences between periods; now it has become a continuum in which distinctions between past and present are wiped out. And here we have a striking parallel with the plastic arts. Just as the dimension of depth has vanished from the sphere of visual creation, so the dimension of historical depth has vanished from the content of the major works of modern literature”

se regulan por un procedimiento común: "... 'diseño espacial', en sentido lato, designa las técnicas mediante las que los novelistas subvierten la secuencia cronológica inherente a la narración"⁴²⁴.

En cuanto a la simultaneidad espacial, su particular aplicación sobre la coordenada temporal queda especificada en la definición que establecemos:

Simultaneidad espacial es la confluencia de dos o más espacios en la misma unidad de tiempo de la historia novelada. Su representación artística se manifiesta mediante la narración de acciones simultáneas en espacios diferenciados.

En su artículo, Frank parte de la hipótesis de que la tendencia de la novela se dirige hacia un *diseño espacial*, tal como ve en T. S. Eliot, M. Proust, D. Barnes y otros que, según Frank, empujan al receptor a entender la obra literaria de un modo espacial, representado en un instante temporal (como el arte pictórico), en lugar de como secuencia⁴²⁵. Igual que en pintura, la perspectiva histórica desaparece en la mayoría de las obras de la literatura contemporánea cuando reproducen escenas simultáneas o cuando acuden a la rememoración.

Frank habla de cuatro simultaneidades diferenciadas, pero sólo una se ciñe a nuestros objetivos aquí. Se trata de la simultaneidad espacial propiamente dicha, que analiza la confluencia de diferentes espacios en una determinada unidad de tiempo. El ejemplo al que acude Frank es el conocido pasaje de los comicios agrícolas de *Madame de Bovary* de Flaubert.

⁴²⁴ J. R. Smitten, A. Daghistany: "Editors' Preface" en J. R. Smitten, A. Daghistany (eds.) *Spatial Form in Narrative*, London, Cornell University Press, 1981, p. 13: "... "spatial form" in its simplest sense designates the techniques by which novelist subvert the chronological sequences"

⁴²⁵ J. Frank: *Op. cit.*, pp. 8-9

Las otras tres quedan fuera de nuestros propósitos aquí, según justificamos a continuación. La primera de éstas guarda relación con las 'referencias múltiples' a un espacio, y corresponde a la función narrativa del espacio de posibilitar una 'memoria' del relato. Frank la ejemplifica con *Ulises*, de J. Joyce, donde multitud de referencias a un mismo acontecimiento o a un mismo momento quedan esparcidas a lo largo de la novela. El lector tiene que realizar una especie de recolección para conectar todas esas referencias y obtener un sentido unitario de lectura. La segunda simultaneidad de Frank que tampoco incluimos en nuestro análisis podría denominarse simultaneidad analéptica o retrospectiva. El autor considera que M. Proust, en *El tiempo recobrado* consigue la anulación del fluir temporal a través del recuerdo. Trascendiendo el tiempo se consigue captar la verdadera esencia de las cosas:

"(...) la imaginación opera normalmente sólo sobre el pasado (...) En determinados momentos, las sensaciones físicas del pasado retornan impetuosamente para fusionarse con el presente"⁴²⁶.

Esta interesante perspectiva no conviene a nuestro análisis ya que, aunque puede considerarse como método para recobrar un espacio mediante la rememoración, opinamos que la parte activa y más relevante la supone el paso del tiempo, antes que el espacio:

"Para experimentar el paso del tiempo, como Proust ha aprendido, se hacía necesario sobrepasarlo y atrapar pasado y

⁴²⁶ *Ib.*, p. 21: "... imagination ordinarily can operate only on the past (...) At certain moments, however, the physical sensations of the past came flooding back to fuse with the present."

presente simultáneamente en un momento que él denominó 'puro tiempo'⁴²⁷.

Consideramos que dicha simultaneidad se corresponde (con pequeñas diferencias en el concepto) con la técnica narrativa de M. Vargas Llosa que él mismo bautizó como "vasos comunicantes" y que aplicó al estilo directo. Se trata de la combinación de dos diálogos solapados en el discurso, pertenecientes a dos espacios y tiempos distintos. Con la nueva disposición forman otro diálogo que equivale a un monólogo interior. De ese modo, en *La ciudad y los perros*, el autor peruano alternó la conversación entre Jaguar e Higueras con otra que mantuvieron Jaguar y su esposa años atrás⁴²⁸. Vargas Llosa explica cómo nació esa idea:

"Jaguar y su amigo, Higueras, se reúnen un día y, mientras toman café, recuerdan su pasado. Jaguar habla de su mujer a su amigo (...) En lugar de poner a Jaguar a contarnos directamente cómo conoció a la mujer a la que todavía amaba ¿por qué no presentar a la chica directamente en medio de la conversación de Higueras y Jaguar, sin ningún tipo de aviso al lector, como en el cine? (...) Eso fue lo que hice (...) Me encantó tanto la posibilidad de mezclar tiempos y espacios en un solo pasaje que mi segunda novela, *La casa verde*, está totalmente construida a base de esa idea de los *vasos comunicantes*"⁴²⁹.

⁴²⁷ *Ib.*, p. 24: "To experience the passage of time, Proust had learned, it was necessary to rise above it and to grasp both past and present simultaneously in a moment of what he called "pure time." But "pure time", obviously, is not time at all—it is perception in a moment of time, that is to say, space"

⁴²⁸ Mario Vargas Llosa: *La ciudad y los perros*, Barcelona, Seix Barral, 1983, pp. 343-350

⁴²⁹ Mario Vargas Llosa: *A Writer's Reality*, London y Boston, Faber and Faber, 1991, pp. 54-55: "Jaguar meets [his] friend, Higueras, one day, and they have coffee together while reminiscing about the past. Jaguar tells his friend about his wife (...) Instead of having Jaguar telling us how he ran into the girl he still loved, why no present this girl directly in the conversation between Higueras and Jaguar, without any kind of announcement to the reader, as in a film? (...) That is what I did (...) I became so thrilled with the possibility of mixing times and spaces within one episode that my second novel, *The Green House*, is totally constructed around this idea of the *vasos comunicantes*"

La última simultaneidad tratada por Frank, y que también queda fuera de nuestros propósitos, podríamos calificarla como "histórica" ya que se produce cuando la novela actualiza las diferentes culturas de la historia en una obra determinada, como ocurre en el poema *Cantos*, de E. Pound, que yuxtapone la Antigüedad, el Renacimiento, China antigua y las culturas modernas en una atemporal mezcla o, si se prefiere, atemporal unidad:

"Mediante esta yuxtaposición de pasado y presente (...) la historia pierde su historicidad. El tiempo ya no se percibe como progresión objetiva y causal con nítidas marcas de delimitación entre periodos; de ese modo se convierte en una secuencia en donde las diferencias entre pasado y presente se han borrado"⁴³⁰.

La formulación que hace Frank de *diseño espacial* parte del principio de que la obra de arte plástica tiene una naturaleza espacial ya que su representación (pintura, escultura) se muestra como una yuxtaposición temática en un determinado instante temporal. De modo equivalente, cualquier pasaje narrativo que describa acciones simultáneas implicaría la espacialización, en detrimento del aspecto temporal, de la forma novelesca.

Como señalábamos anteriormente, la simultaneidad espacial forma sólo una de las posibilidades del diseño espacial de Frank que, después de analizar el pasaje de los comicios agrícolas de *Madame Bovary*, de Flaubert, concluye:

⁴³⁰ J. Frank: *Op. cit.*, p. 59: "By this juxtaposition of past and present (...) history becomes ahistorical. Time is no longer felt as an objective, causal progression with clearly marked-out differences between periods; now it has become a continuum in which distinctions between past and present are wiped out"

“Esta escena ilustra, a pequeña escala, lo que entendemos como la espacialización de la forma en una novela. Mientras dura la escena, al menos, el fluir del tiempo narrativo se detiene; la atención se fija en la interacción de las relaciones que tienen lugar en esa parcela de tiempo paralizado. Dichas relaciones se yuxtaponen con independencia de la progresión narrativa, y el significado último de la escena viene dado por las relaciones mutuas entre las unidades de sentido”⁴³¹.

El primer capítulo de *Corazón tan blanco* (págs. 11-16) se construye casi en su totalidad mediante el procedimiento del diseño espacial de Frank. Los escasos minutos en que transcurre la acción van descomponiéndose en varias simultaneidades. En primer lugar, contrapone dos lugares aislados, el cuarto de baño y el comedor de la casa. Una joven se suicida de un disparo frente al espejo del baño mientras su familia está comiendo, con lo que el narrador alterna lo que sucede simultáneamente en ambos lugares. Más adelante, el narrador detiene el tiempo para descomponer lo que sucede cuando la familia acude al cuarto de baño, el modo en que yace el cuerpo sin vida de la suicida y las diferentes percepciones y reacciones de los que han acudido al lugar del suicidio.

La contribución de Frank y su ‘diseño espacial’ a la teoría de la literatura no se limita a la consideración del tiempo y el espacio, es decir, a la forma o estructura de obra literaria. Además, su estudio

⁴³¹ *Ib.*, p. 15: “This scene illustrates, on a small scale, what we mean by the spatialization of form in a novel. For the duration of the scene, at least, the time-flow of the narrative is halted; attention is fixed on the interplay of relationships within the immobilized time-area. These relationships are juxtaposed independently of the progress of the narrative, and the full significance of the scene is given only by the reflexive relations among the units of meaning”

contribuye a la semiótica mediante las consideraciones sobre el papel del receptor en un proceso de comunicación que lo implica con la obra.

La recepción del trabajo de Frank tardó en producirse, según testimonia el autor mismo⁴³². Después de la vaga alusión de R. Wellek y A. Warren⁴³³, comenzaron a surgir las primeras reacciones por parte de autores, críticos y académicos⁴³⁴. Sus detractores coinciden en calificar su estudio como especulativo pero, en general, las críticas se originan más por una diferencia de perspectivas o principios, sin llegar a invalidar la propuesta de Frank. Por ejemplo, desde la sociología, P. Rahv la descalifica por creerla resultado del “terror a la Historia”, alegando que al negar la prevalencia del tiempo se niega también la Historia y, por tanto, se cuestiona la capacidad de autodeterminación del ser humano y, en suma, a su libertad⁴³⁵. Otra corriente de detractores, que critica los aspectos formales, la representa C. Nelson. Éste mantiene que la espacialidad que Frank preconiza supone una negación en sí misma ya que la aminoración de la coordenada temporal resulta imposible porque la sucesión de la cadena del discurso se realiza temporalmente. Además, mantiene Nelson, el receptor no necesita implicarse en el proceso del diseño espacial porque el mundo representado en la novela se construye sin su participación⁴³⁶.

⁴³² J. Frank: “Foreword” a J. R. Smitten y A. Daghistany (eds.) *Spatial Form in Narrative*, London, Cornell University Press, 1981, pp. 7-11

⁴³³ R. Wellek y A. Warren: *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, (1953) 1985, p. 257: “... y, como Joseph Frank ha puesto certeramente de manifiesto, la moderna novela de arte (*Ulises*, *Nitghwood*, *Mrs. Dalloway*) ha tratado de organizarse poéticamente, es decir, de un modo “autorreflexivo”

⁴³⁴ La importancia del estudio de Frank para la narrativa puede sopesarse consultando la copiosa bibliografía de J. R. Smitten en “Space and Spatial Form in Narrative: A Selected Bibliography of Modern Studies”, en J. R. Smitten y A. Daghistany (eds.) *Spatial Form in Narrative*, Londres, Cornell University Press, 1981, pp. 245-263

⁴³⁵ P. Rahv: *The Myth and the Powerhouse*, New York; Farrar, Straus and Griaux; 1965, pp. 18-20

⁴³⁶ C. Nelson: *The Incarnate World: Literature as Verbal Space*, Urbana, University of Illinois Press, 1973, pp. 1-9

Durante la década de los ochenta surgió un nuevo interés hacia el pensamiento de Frank entre los críticos, y de esa época datan los mejores estudios sobre el *diseño espacial* en la novela.

Algunos suponen una superación del modelo, tal como ocurre con el artículo de W. J. T. Mitchell⁴³⁷. Publicado originariamente en 1972, veintisiete años después de la primera aparición de *Spatial Form in Literature* de Joseph Frank, en él Mitchell defiende a Frank frente a los críticos que lo invalidaban por entrar, según estos últimos, en colisión con la idea de la naturaleza 'temporal' de la literatura. Mitchell en su análisis supera, de alguna forma, el concepto básico de la simultaneidad desarrollado por Frank, para argumentar la pertinencia de la *spatial form* como un procedimiento espacio-temporal fundamental en la literatura.

Debemos aclarar que Mitchell en ningún momento se refiere al concepto 'cronotopo' ni a Bajtin, a pesar de la cercanía de los postulados de ambos y del hecho de que cuando se publica originariamente el artículo de Mitchell, el estudioso ruso era conocido en Francia desde 1966 por las publicaciones de Julia Kristeva y, además, en 1970 ya se habían traducido al francés *Problemas de la poética de Dostoievsky* y *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento. El contexto de François Rabelais*.

Mitchell, que considera el 'diseño espacial' como un aspecto fundamental para el estudio, tanto diacrónico como sincrónico, de los hechos literarios, está en contra de la estricta consideración temporal de la obra de arte literaria:

"El hecho es que el diseño espacial es la base perceptiva de nuestra noción del tiempo, que no podemos 'narrar tiempo'

⁴³⁷ W. J. T. Mitchell: "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory", en W. J. T. Mitchell (ed.) *The Language of Images*, Chicago, University Chicago Press, 1980

sin la mediación del espacio. Todo nuestro lenguaje referente al tiempo está contaminado con imágenes espaciales⁴³⁸.

Mitchell adopta una postura ecléctica sobre las categorías de espacio y tiempo cuando achaca a algunos críticos su error en considerar el espacio como una categoría estática, ya que incluso la mirada es una actividad que conjuga espacio y tiempo. Todo lo que miramos lo asimilamos en función de la temporalidad que requiere cualquier proceso intelectual y el acto físico de recorrer un objeto con la vista. De ese modo, podemos interpretar que incluso una descripción no puede paralizar del todo el proceso temporal narrativo:

“Si recapitamos sobre el conocimiento que tenemos de diseños que son literalmente espaciales, como una pintura, un estado o situación, edificios, jardines, enseguida nos percatamos de que requiere tiempo el percibirlos y descodificarlos, de que nunca captamos el espacio excluido de tiempo y movimiento⁴³⁹.”

Acudiendo a una analogía ya empleada por los emblemas renacentistas, que aúnan cuerpo y espíritu, tiempo y espacio, intelecto y sentimiento, Mitchell interpreta que espacio equivale a cuerpo y tiempo equivale a alma. La relación entre los términos de la categoría espacio-temporal se define por una absoluta interdependencia y una continua interacción. Su importancia también se revela en el hecho de que:

“El diseño espacial (...) puede ayudarnos a ver cómo se plasma un tema, dónde se sitúa el narrador respecto de la

⁴³⁸ *Ib.*, p. 274: “The fact is that spatial form is the perceptual basis of our notion of time, that we literally cannot ‘tell time’ without the mediation of space. All our temporal language is contaminated with spatial imagery”

⁴³⁹ *Ib.*, p. 276: “If we examine our experience of such unquestionably literal spatial forms as paintings, statues, buildings, and landscape gardens, we readily acknowledge that it takes time to experience and ‘decode’ them, that we never apprehend space apart from time and movement”

historia que cuenta, qué imaginaria nos provee los fundamentos para una interpretación simbólica⁴⁴⁰.

En cuanto a la aplicación práctica de su teoría del diseño espacial, Frank, en el "Prólogo" antes citado⁴⁴¹, se refiere de soslayo a la novela hispanoamericana. Recordando la escasa recepción que tuvo su artículo cuando se publicó por primera vez, en *The Sewanee Review*, en 1945, también evoca la anécdota de que parte de su artículo apareció publicado, incluso antes, en castellano, en *La revista belga*, que se publicaba en Nueva York para el público de habla hispana. Frank expresa su perplejidad ante esta circunstancia y se plantea el alcance de la recepción de su artículo:

"A menudo me he preguntado quién lo leería y si llamó la atención de alguno de los recientes novelistas latinoamericanos que parecen ejemplificar tan bien sus postulados"⁴⁴².

Teniendo en cuenta, por el contexto, que Frank debe de aludir a los autores hispanoamericanos (en todo caso, quedan incluidos) y que hizo esa declaración en 1983, la referencia apunta hacia el denominado, con mejor o peor fortuna, "realismo mágico". En efecto, en la novela de autores como G. García Márquez, M. A. Asturias, M. Vargas Llosa o, incluso, Ciro Alegría pueden encontrarse numerosos ejemplos prácticos a la teoría completa del diseño espacial de Frank. Centrándonos en la narrativa española, y sin pretender paralelismos ni comparaciones, opinamos que hay numerosas novelas españolas,

⁴⁴⁰ *Ib.*, p. 295: "Spatial form (...) may help us to see how a theme is embodied, where a narrator stands in relation to his story, what structure of imagery provides the ground for symbolic meaning"

⁴⁴¹ J. Frank: "Foreword" a J. R. Smitten y A. Daghistany (eds.) *Spatial Form in Narrative*, Londres, Cornell University Press, 1981

⁴⁴² *Ib.*, p. 11: "I have often wondered who read it and whether it came to the attention of any of the recent Latin American novelists who seem to exemplify its principles so well"

publicadas en las décadas de los ochenta y los noventa, que resultan particularmente adecuadas para una aplicación práctica a la teoría del “diseño espacial”, fundamentalmente por su alcance mítico, simbólico o alegórico⁴⁴³. Por ejemplo, *La balada de Caín* (Manuel Vicent, 1986), *El otoño del siglo* (Manuel de Lope, 1987) *La lluvia amarilla* (Julio Llamazares, 1988), *La ciudad de las palomas* (Javier Tomeo, 1989), *La muerte bebe en vaso largo* (Manuel Vicent, 1992). En todas ellas, la falta de acatamiento al tiempo histórico las acerca o las convierte en mito donde, como mantiene Frank, el tiempo histórico desaparece⁴⁴⁴.

7.2.2 La simultaneidad y el punto de vista

La novela se encuentra con dos restricciones cuando necesita expresar artísticamente la simultaneidad para exponer acontecimientos que suceden en el mismo momento.

De un lado, la constitución lineal del discurso obliga a que dichas acciones se narren sucesivamente, en secuencia. Por tanto, la simultaneidad resulta, de hecho, un procedimiento de imposible consecución artística en la obra literaria. De ahí que la simultaneidad muestre su rendimiento en el acto de recepción, ya que el receptor debe actualizar el proceso de la simultaneidad artística *a posteriori*:

“... esa técnica [de “diseño espacial”] implica la creación de un efecto en la mente del lector, y ese “diseño espacial” incluye

⁴⁴³ Téngase en cuenta que, sin embargo, no tienen la misma idoneidad cuando se restringe el objeto de análisis a la *simultaneidad espacial*

⁴⁴⁴ J. Frank: “Spatial Form in Literature”, en *The Widening Gyre*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1963, p. 55

no sólo rasgos objetivos de la estructura narrativa sino también procesos subjetivos de recepción estética”⁴⁴⁵.

De otro lado, la aparición de la simultaneidad en el texto depende de la competencia del narrador. El narrador en tercera persona, y más si es omnisciente, tendrá legitimidad para dotar a la simultaneidad con la relevancia que considere más adecuada y de acuerdo a los principios jerárquicos que organicen su discurso. Sin embargo, el narrador en primera persona, por tener limitada su percepción está obligado a confiar en una fuente de información ajena como, por ejemplo, otro personaje que al convertirse en narrador provisional le usurpa la palabra.

Un narrador omnisciente u omnipresente posee el don de ubicuidad, con lo que disfruta de la posibilidad de referir, en un solo proceso, acontecimientos que ocurren en distintos lugares, al mismo tiempo. Como recuerda O. Tacca, dicho don de ubicuidad supone el método más apropiado para solucionar el “problema de la simultaneidad”⁴⁴⁶.

En la simultaneidad, como cronotopo, la diferenciación locativa viene introducida, normalmente, por marcadores temporales como *al mismo tiempo, mientras, entonces, según, cuando, en ese momento...* ya que ponen en relación dos acciones (espacios, para nosotros) con un momento temporal definido⁴⁴⁷. De ese modo, el narrador de

⁴⁴⁵ J. R. Smitten y A. Daghistany: “Editors’ Preface” a J. R. Smitten y A. Daghistany (eds.) *Spatial Form in Narrative*, Londres, Cornell University Press, 1981, p. 13: “... that [“spatial form”] technique implies the creation of an effect in the reader’s mind, and thus “spatial form” includes not only objective features of narrative structure but also subjective processes of aesthetic reception”

⁴⁴⁶ O. Tacca: *Op. cit.*, p. 98

⁴⁴⁷ J. M. Bustos Gisbert: *La construcción de textos en español*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996, p. 54

Cuerpos sucesivos puede contraponer dos espacios lejanos en el mismo instante: la humildad de una habitación, ya abandonada, de un colegio mayor y la pomposidad de una gran iglesia, de gala para una celebración de matrimonio:

“Clara entró en la habitación de David, ya desierta (...) Ya que David no le había dado ningún regalo [Clara] se guardó de recuerdo un papel rasgado en el cual el profesor había garabateado el inicio de un poema, que ahora estaba partido por la mitad: *Cuando contemplo el cielo, / de innumerables luces adornado...* La letra de estos versos de Fray Luis a Clara le sonaba. Se guardó ese papel en el bolsillo, se sentó sobre una maleta y le saltaron las lágrimas.

En ese momento llegaba Gloria a la iglesia de los Jerónimos en [un] Mercedes, adornado de guirnaldas de azucenas y cintas blancas, para efectuar la entrada por la nave central hasta el altar del brazo de su padre, bajo los acordes del órgano y el sudor perfumado de más de trescientos invitados” (págs. 128-129) [el subrayado es nuestro].

La importancia de esta simultaneidad en concreto resulta trascendente no sólo por la información que provee sobre las dos protagonistas Clara y Gloria, sino también porque proporciona un punto de vista sobre el personaje que conecta ambas mujeres, David, quien vive dos amores opuestos y, a partir de ese momento, incompatibles. El amor clandestino de Clara desaparecerá ante el amor convencional de Gloria; dicho de otro modo, el amor traslada su espacio del cuarto de limpieza de un colegio mayor a la alcoba burguesa.

Pero la trascendencia de la simultaneidad espacial anterior va más lejos, ya que también se aplica al proceso de recepción. La competencia receptora no se conforma con percibir que los escenarios 'habitación del colegio mayor' e 'iglesia de los Jerónimos' acogen unas acciones desarrolladas linealmente, como impone el discurso. La competencia del receptor también actualiza la simultaneidad de doble manera: primero, discursivamente, al encontrarse con la marca temporal "En ese momento" que obliga a detener el proceso temporal y percibir, 'estereoscópicamente' lo ya leído con la parte del discurso que dicha marca introduce. En segundo lugar, el receptor, al terminar la lectura del pasaje completo realiza otra actualización, reflexiva o intuitiva, con la que recibe y valida el proceso completo de la simultaneidad.

Como señala S. Chatman, el narrador omnipresente, como el de *Cuerpos sucesivos*, disfruta de una perspectiva parecida a la de una cámara de cine con absoluta libertad de movimientos. Pero, además, goza de completa autonomía, de modo que puede acceder a los espacios para presentarlos en una vista panorámica o en detalle. Sólo el narrador omnipresente tiene la capacidad de contar sin limitaciones las escenas simultáneas⁴⁴⁸.

M. C. Bobes indica que esa capacidad del narrador de situarse en la posición más ventajosa posible se denomina omnisciencia espacial. El punto de vista pasaría a considerarse, de ese modo, una categoría espacial que sólo puede ser competencia de un narrador omnisciente⁴⁴⁹.

⁴⁴⁸ S. Chatman: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid, Taurus, (1978) 1990, pp. 113 y 228

⁴⁴⁹ M. C. Bobes: *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993, pp. 175-176

La novela actual, siguiendo una tendencia que comenzó a principios del siglo XX, permanece alejada de la omnisciencia por sentirse demasiado comprometida con la relación que el narrador mantiene con sus personajes, tal como hace treinta años O. Tacca señalaba⁴⁵⁰. No obstante, los narradores omniscientes y omnipresentes siguen apareciendo en la narrativa española, tal como ocurre en *Cuerpos sucesivos* y *Romanticismo*.

El narrador de *Romanticismo* tiene estatuto de omnisciencia, con lo que la simultaneidad se convierte en un procedimiento habitual que contrapone espacios muy variados (sociales, familiares, matrimoniales, públicos, privados). Así ocurre en la secuencia o capítulo de las páginas 266 a 279, donde se ofrece una visión caleidoscópica de la vida del barrio de Salamanca, de Madrid, en el momento preciso de una explosión por acto terrorista. Este instante sorprende a los convecinos en su cotidianeidad, desconocedores todos, excepto los que coincidieron en el lugar y tiempo de la explosión, del horror que se vive a poca distancia. En ese fatídico y preciso instante, José Luis Arce se encuentra casualmente con un conocido en el Parque del Retiro. Mientras, en casa de aquel, la criada Domi se asusta al oír el estruendo y acude, con la señora de la casa, a la ventana. El portero, Boj, muere en el atentado cuando iba a un recado. El narrador, en suma, despliega su capacidad de omnipresencia sobre todo el barrio, como ocurre en el siguiente resumen, todo un alarde de simultaneidad:

“Ante el estruendo, parroquianos, vecinos, propietarios y obreros salen de los comercios, de los pisos, de los talleres, la perplejidad une a los dueños de Mantequerías La Antoñita y

⁴⁵⁰ O. Tacca: *Op. cit.*, p. 74: “La reacción contra la potestad omnisciente se concentra, particularmente en la visión antinatural y artificiosa del narrador dotado de ubicuidad temporal y espacial”

Bazar Horta, se les incorpora Sonseca, luego el mozo de Ortopedia Prim, enfrente están el pastelero de Biarritz, que desalojó el obrador con su alto gorro blanco, y los camareros de La Catedral...” (págs. 268-269).

En cuanto al narrador limitado, M. C. Bobes señala que cuando aquel tiene tan sólo un conocimiento parcial de la historia, su ignorancia hará que la acción y todos los elementos sintácticos narrativos vayan apareciendo poco a poco. Para vencer la limitación que no tiene el narrador omnipresente,

“Si la ignorancia [del narrador] es espacial, es decir, si por ejemplo la historia transcurre en dos espacios alejados en tiempos simultáneos o sucesivos y el narrador finge haber estado sólo en uno, el artificio más frecuente consiste en repartir la materia entre dos narradores, o hacer un desplazamiento del narrador único que, a través de confidencia o escritos, llegará a completar la historia”⁴⁵¹.

La novela contemporánea y, en particular, la novela actual se decantan por la narración en primera persona por lo que el procedimiento de la simultaneidad aparece menos que en la novela realista aunque, sin embargo, y precisamente por ello, la aparición de la simultaneidad resulta más variada en las primeras. Dado que el narrador en primera persona adolece de mayores limitaciones, recurre a un mayor elenco de recursos para obtener una información cuyo acceso tiene definitivamente restringido.

El más habitual consiste en ceder la palabra a otro personaje, como ocurre en el capítulo 21 de *Recóndita armonía*. Blanca, la

⁴⁵¹ M. C. Bobes: *Teoría general de la novela. Semiología de “La Regenta”*. Madrid, Gredos, 1985, p.320-321

narradora, y Helena, su mejor amiga, comparten a Germán como amante. Éste, que se encuentra preso en la cárcel de La Coruña, se convierte en un motivo esencial para el desarrollo de la trama, pues según evolucione la relación de triángulo amoroso (que debe deshacerse) los personajes seguirán una trayectoria u otra. Helena decide ir a la cárcel a visitar a Germán, con el fin de aclarar su relación mutua. Mientras, Blanca, la narradora, tiene que permanecer en el pueblo, Brétama. La importancia de la entrevista entre Blanca y Germán no puede quedar oculta a la trama, así que la narradora tiene que ceder la palabra a quien tiene la información que a ella le falta. De ese modo, Blanca se convierte en narradora eventual solucionando, con su intervención, un dilema fundamental para el conflicto de la historia novelada (págs. 221-255).

La aparición de la simultaneidad espacial en la novela no viene determinada, pues, por el punto de vista. Cualquiera de las tres posibles focalizaciones siguientes⁴⁵² puede configurar un caso de simultaneidad espacial (la diferencia vendría dada tan sólo por el procedimiento a utilizar): cuando la visión es "por detrás" (focalización cero), el narrador tiene plena capacidad para elegir el modo de narrar los acontecimientos que tienen lugar en diferentes espacios pero en el mismo momento. Cuando la visión es "con" (focalización interna), tanto en primera como en tercera persona, el narrador tiene limitada información y la averigua al mismo tiempo que los personajes. Por ello, cuando necesita recurrir a la simultaneidad espacial tiene que depender de la información de otro personaje o de un canal de

⁴⁵² Con nuestra clasificación sobre el punto de vista, lejos de pretender polemizar, únicamente tratamos de hacer una clara exposición con una terminología que resulta fácilmente admisible. Para un completo repaso de la cuestión de la focalización, véase A. Garrido: *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993, cap. 4, pp. 105-155.

información alternativo para convertirlo en enunciado. En la visión “desde fuera” (focalización externa), el narrador, aunque tiene menor conocimiento que los personajes, por ser simple testigo de la historia que relata, se encuentra en la misma situación que el anterior.

7.2.3 Simultaneidad de sistemas espaciales

Por otro lado, hay que tener en cuenta que el concepto de *simultaneidad espacial* no se configura como un sistema cerrado sino que puede poner en relación diferentes subsistemas espaciales, comprendidos en el conjunto formado por el universo espacial de la novela⁴⁵³. Desde el espacio ocasional de funcionalidad puntual para una acción determinada, hasta el espacio total de la novela, que acoge todos sus escenarios, los espacios se organizan en diferentes subsistemas unidos por unas relaciones funcionales que, además, dotan de coherencia a la trama. El aprovechamiento narratológico de dicha organización puede verse, por ejemplo, en la estructura de *contrapunto*⁴⁵⁴, la simultaneidad espacial se conforma, en dicha estructura, como uno de los procedimientos isotópicos habituales, junto al paralelismo de acontecimientos, la oposición de personajes y, desde otro punto de vista, incluso el contraste de tonos. La simultaneidad espacial como parte estructurante de la trama resulta particularmente eficaz en las novelas que tratan el desarrollo paralelo de dos mundos que terminan entrando en colisión o en conjunción, llegando a alcanzar al proceso de recepción: “Asociando espacio y

⁴⁵³ A. Daghistany y J. J. Johnson: “Romantic Irony, Spatial Form, and Joyce’s *Ulysses*”, en J. R. Smitten y A. Daghistany (eds.) *Spatial Form in Narrative*, Londres, Cornell University Press, 1981, pp. 48-55.

⁴⁵⁴ Término hoy en día relegado, pero que aquí colabora a una mayor claridad expositiva, cobró impulso especialmente a partir de la novela *Contrapunto* de A. Huxley (1928). M. Baquero apenas sí lo nombra en *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1989, pp. 98-99. B. Varela, en *Estructuras novelísticas del siglo XIX*, Barcelona, Cea, 1974, pp. 64-66 lo aplica al estudio de la estructura de *El doncel de don Enrique el Doliente* de M. J. de Larra.

estructura, podemos asociar estructura con significado, y significado con eterna y mítica existencia”⁴⁵⁵.

Luna de lobos despliega dos mundos incompatibles, el del maquis y el de la zona rural al que los proscritos pertenecen. El mundo ilegal y oculto de la montaña está en colisión con el mundo legal del pueblo. La incompatibilidad crea un paralelismo que persiste durante toda la novela. La simultaneidad espacial es de signo negativo a lo largo de toda la trama, ya que habitar en la montaña funciona como expresión sinónima de prohibición de vida social. Por eso, los componentes del maquis pueden ver, desde el escondite de la cueva, la vida del pueblo, la vida que les debería corresponder pero que les está vetada. Cada vez que intentan recuperar fragmentos de esa vida social, mediante las incursiones que hacen en el pueblo, ya sea por víveres ya por ver a la familia, pagan el duro tributo del desgaste o de la propia vida. Para el maquis, todos los espacios de la novela resultan completamente hostiles. El que habitan ellos, el monte, tiene como características esenciales la transitoriedad, la inconsistencia y la inhabitabilidad, mientras que su espacio opuesto y prohibido, el mundo social, controlado por el enemigo, las fuerzas del orden, representa el hogar, la consistencia y la perdurabilidad. La falta de medios de subsistencia hace que el espacio del maquis se vaya estrechando y, en compensación, el espacio de sus perseguidores continúa en expansión hacia el núcleo de los fugitivos. Cuando ya no hay suficiente espacio vital, el único superviviente del maquis, el

⁴⁵⁵ J. Curtis: “Spatial Form in the Context of Modernist Aesthetics”, en J. R. Smitten y A. Daghistany (eds.) *Spatial Form in Narrative*, Londres, Cornell University Press, 1981, pp. 48-55: “By associating space with structure, [we] could associate structure with meaning, and meaning with eternal, mythical existence”

narrador, huye, en movimiento centrífugo, en busca de otro espacio donde poder sentirse un individuo en sociedad⁴⁵⁶. Por tanto, dos mundos simultáneos e incompatibles que terminan en colisión y, como resultado, uno elimina al otro.

Una propuesta diferente de simultaneidad espacial global⁴⁵⁷ se da en *Años en fuga*. La trayectoria vital de los dos protagonistas, Elsa y Marc, se desarrolla mediante dos cronotopos con itinerarios serpenteantes cuyas crestas se tocan a veces. A partir de un encuentro casual en un avión, camino de Roma, Elsa y Marc viven su peripecia novelesca deseándose, rechazándose y encontrándose por azar en los lugares más insospechados. Viviendo en la misma ciudad y evitando, las más de las veces, encontrarse, los espacios ajenos a ambos se convierten en puntos de encuentro para una relación amorosa que se construye mediante la separación y la unión ocasional, como en movimiento de acordeón. Los contactos casuales no sólo se circunscriben a espacios cercanos como la ciudad en la que viven, Madrid, sino que llegan a Baleares e, incluso a Budapest. En *Años en fuga* (al igual que en *Luna de lobos*) el espacio se tematiza, se constituye en centro de organización de la acción narrativa, ya que ésta "... evoluciona a medida que se van produciendo desplazamientos en el espacio, ya que lo característico del espacio es su historicidad"⁴⁵⁸.

⁴⁵⁶ El refugio de la mina simboliza la relación que el maquis tiene con el espacio durante todo el relato que, en palabras del narrador a sus compañeros, les obliga a una incomunicación excesiva: "Es como si estuviéramos muertos. Como si, fuera de aquí, no hubiera nada" (p. 27)

⁴⁵⁷ Acuñamos el término *simultaneidad espacial global* sin pretensiones rigurosas, aunque pensamos que podría resultar una herramienta eficaz para el estudio de una tipología de la "estructura espacial de la novela". Si acordamos que *simultaneidad espacial global* refiere a la relación y funciones de los diferentes conjuntos espaciales de una obra narrativa, su aplicación a la teoría del "diseño espacial" de J. Frank y a la teoría del cronotopo de M. Bajtin, sistematizaría la relevancia del espacio a la hora de configurar la obra de arte literaria, desde la novela de viajes a la novela negra o incluso de aprendizaje.

⁴⁵⁸ A. Garrido: *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 210.

La abundancia de los encuentros casuales puede considerarse como una actualización del cronotopo de la novela griega, de acuerdo con Bajtin. Efectivamente, la relación de los protagonistas se desarrolla mediante la ruptura de la causalidad y de la evolución. Sus encuentros se producen mediante los “de repente”, “precisamente”, “casualmente”, con lo que

“... el curso normal y pragmático se interrumpe (...) y deja lugar a la penetración de la *casualidad pura* con su lógica específica. Esa lógica es una *coincidencia casual*, es decir, una *simultaneidad casual*...”⁴⁵⁹.

que va transformando sutilmente la trayectoria de Elsa y Marc y, por tanto, su relación, a través de acercamientos y alejamientos que conducirán al desenlace de la historia novelada. Dos vidas simultáneas que incluso en la estructura externa se manifiestan simultáneamente (con la mayoría de los capítulos en alternancia entre ambos protagonistas) y que sólo al final confluyen en un proyecto común.

⁴⁵⁹ M. Bajtin: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, (1975) 1991, pp. 244-245.

Capítulo 8

El cronotopo del camino y la novela de viajes

8.1 Constitución del cronotopo del camino y el viaje

En su ensayo "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela"⁴⁶⁰ M. Bajtin señala que en una tipología del cronotopo, sus categorías pueden ramificarse para incluir otros cronotopos en una jerarquía que puede llegar hasta los motivos⁴⁶¹. La clasificación del filólogo ruso no pretende ser exhaustiva, y entre el elenco reducido de cronotopos que él analiza encontramos, entre otros, los cronotopos de la aventura, del mundo milagroso, del camino, del castillo, del umbral.

El cronotopo del camino es el que mayor importancia reviste en la literatura porque la novela tiene como objeto principal las vidas humanas captadas en sus continuos avatares y movimientos. De ahí que sea el más frecuentado ya sea en su expresión tradicional, ya en alguna de sus múltiples variantes; puede abarcar desde el viaje que recorre una distancia geográfica marcada por un itinerario, como *El río del olvido*, hasta el viaje alegórico, como ocurre en *La balada de Caín*. De hecho, señala Bajtin, resulta muy pequeño el número de novelas cuyo motivo principal no se configure a través del cronotopo del camino⁴⁶². Quizá, incluso, dicho cronotopo pueda considerarse el cronotopo por excelencia, desde el momento que conlleva en su configuración las dos coordenadas cronotópicas, espacio y tiempo.

⁴⁶⁰ M. Bajtin: *Teoría y estética de la novela*, (Traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra) Madrid, Taurus, (1975) 1991, pp. 237-409

⁴⁶¹ *Ib.*, p. 376, Bajtin señala que el cronotopo del idilio incluye los cronotopos familiar, amoroso, agrícola y artesanal. En cuanto a los motivos: "Motivos tales como encuentro-separación, pérdida-descubrimiento (...) elementos componentes en los argumentos (...) Por naturaleza, esos motivos son cronotópicos (pp. 249-250)

⁴⁶² *Ib.*, p. 251

El caso paradigmático del cronotopo del camino lo supone la novela de viajes cuyo motivo, el viaje, es “uno de los argumentos más antiguos y universales [ya sea] por tierra o por mar”⁴⁶³. Camino y viaje son términos imbricados y se implican mutuamente, aun cuando el viaje no se desarrolle a través de un desplazamiento demorado. Así, un viaje en avión tiene su cronotopo del camino en el lugar de destino que, de ese modo, se inaugura en el primer encuentro con un personaje, un espacio o una situación.

Bajtin termina su breve repaso histórico del cronotopo del camino en el siglo XIX⁴⁶⁴, así que caracteriza su evolución como una reducción a la circunscripción nacional, es decir, al país natal (tal como ocurre, por ejemplo, con *Don Quijote*). Sin embargo, la novela de las últimas décadas abunda en la novela de viaje que implica una salida al extranjero, es decir, a mundos ajenos en sentido completo. Por eso, para el estudio de la novela actual podemos acudir al cronotopo bajtiniano de la novela griega sin contravenir la configuración del cronotopo del camino, cuya actualidad se debe al desarrollo social tanto como al tecnológico:

“... algunos motivos cronotópicos han permanecido notablemente constantes a través de la historia de la literatura, conservando la capacidad de remitir a un determinado tipos de acontecimientos. Otros han cambiado enormemente a través del tiempo, tal como ‘el cronotopo del camino’”⁴⁶⁵.

⁴⁶³ R. Welleck y A. Warren: *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, (1953) 1985, p.260

⁴⁶⁴ M. Bajtin: *Op. cit.*, pp. 394-396

⁴⁶⁵ G. S. Morson y C. Emerson: *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*, Stanford, California, Stanford University Press, 1990, p. 375: “...some chronotopic motifs have remained remarkably constant in literary history, and have retained the power to evoke a particular kind of event. Others have changed greatly over time, such as ‘the chronotope of the road’”

Ejemplo de los que mantienen sus parámetros sin variación fundamental lo encontramos en el cronotopo del idilio; otros han sufrido una reducción en su aparición o una restricción a determinado género, como el del castillo. Sin embargo, el cronotopo del camino no ha perdido vigencia por su capacidad de adaptación y rendimiento artístico.

8.2 Características del cronotopo del camino y el viaje

Camino, viaje y encuentro, considerados unitariamente, se revisten con una serie de propiedades fundamentales que, siguiendo la teoría de Bajtin, establecemos en la intensidad emotivo-valorativa, la dialogía y la casualidad.

El motivo del encuentro tiene mayor intensidad emotivo-valorativa que el cronotopo del camino. La cualidad emotivo-valorativa designa la implicación de personaje en el hecho propiamente dicho, no desde el punto de vista actancial, sino actitudinal y experiencial. Aunque Bajtin no define el término 'emotivo-valorativo' debemos inferir que el camino es un concepto más abstracto que el encuentro. En éste se necesitan el compromiso comunicativo y la interacción entre dos o más personas que tendrán diferente valoración subjetiva de la experiencia⁴⁶⁶. De ahí que opinemos que la diferencia entre la intensidad emotivo-valorativa entre el cronotopo del camino y el motivo del encuentro viene marcada por la aparición del dialogismo en este último. Por tanto, el dialogismo se convierte en la marca

⁴⁶⁶ M. Bajtin: *Op. cit.*, p. 250: "... el motivo del encuentro adquiere diferentes motivos concretos, incluyendo los emotivo-valorativos (el encuentro puede ser deseado o no deseado, alegre o triste, algunas veces horrible, y también ambivalente)."

distintiva mediante su presencia-ausencia respecto a encuentro-camino. Al mismo tiempo consideramos que la intensidad emotivo-valorativa del cronotopo del camino resulta monológica, en cuanto se asocia a la individualidad y la subjetividad.

El carácter dialógico que atribuimos al motivo del encuentro hace que éste, cuando aparece en el cronotopo del camino, intensifique el carácter incondicional del contacto entre los personajes. Por ello, como apunta Bajtin, las diferencias sociales se aminoran al entrelazarse "las series espaciales y temporales en los destinos y vidas humanos"⁴⁶⁷.

Junto a la intensidad emotivo-valorativa y a la dialogía del encuentro, la tercera característica del cronotopo del camino la encontramos en la casualidad, referida tanto al motivo del encuentro como a cualquier acción que sufra el protagonista, individual o colectivamente. El azar se constituye como uno de los motivos habituales para la introducción de cambios y evoluciones en la trama. La pertinencia del encuentro en la novela de viajes se debe al natural extrañamiento que el viajero siente en espacios ajenos. Falto de antecedentes por estar separado de su cronotopo familiar, el héroe de la novela de viajes necesita contactar con personas y espacios totalmente desconocidos, por lo que la casualidad se constituye como uno de los procedimientos más rentables en la evolución del cronotopo del camino.

8.3 Amplitud y exotismo del espacio

Cuando Bajtin habla del cronotopo de la novela griega caracteriza el espacio por su amplitud, necesaria para dar cabida a los

⁴⁶⁷ *Ib.*, p. 394

motivos literarios propios del género, tales como rescates, huidas, persecuciones. Sin embargo, los espacios de la novela griega se configuran como abstracciones plenas. No importa de qué mar o país se trata, porque las acciones no tienen vinculación ni dependencia respecto a la realidad social, histórica o cultural: "El carácter de ese lugar no entra como parte componente del acontecimiento; el lugar sólo entra en la aventura como extensión desnuda abstracta"⁴⁶⁸.

Se trata, pues, de lugares idealizados cuya constitución, opinamos nosotros, se produce antes por el enciclopedismo del autor que por la propia competencia del narrador, dado que dichos espacios no colaboran, por sí mismos, en el desarrollo de la trama, ya que no establecen ningún vínculo de relación o causalidad con la acción que acogen.

En la novela actual tenemos ejemplos donde el tratamiento del espacio (aunque no el tiempo de la aventura) puede verse relacionado con la novela griega de la Antigüedad, tal como sucede con *Bélver Yin* y *Años en fuga*. Ambas novelas desarrollan, aunque de modo bien distinto, un mismo concepto de espacio, a saber, el espacio extraño. Evitamos el término 'exótico' por la falta de relación con la sociedad que ese espacio representa, tanto en sí mismo como en la relación con los personajes que lo transitan:

"El exotismo presupone una *confrontación* intencional *de lo que es ajeno con lo que es propio*; en él es subrayada la amenidad de lo ajeno; por decirlo así, se saborea y representa detalladamente en el trasfondo del universo propio, corriente, conocido, y que está sobrentendido"⁴⁶⁹.

⁴⁶⁸ *Ib.*, p. 253

⁴⁶⁹ *Ib.*, p. 254

Bélver Yin es una obra de "abierto exotismo estetizante"⁴⁷⁰, que puede considerarse un modo falso o una ausencia de exotismo, si aplicamos a éste el sentido estricto de la palabra. Ya se trate de Macao, Lisboa o Londres, ya de casas particulares, parques o calles, la caracterización de los lugares resulta plana, abstracta y estilizada. Se trata de espacios que han sufrido un proceso de idealización tal, que su constitución no puede calificarse ni siquiera de impresionista. Por ejemplo, el narrador señala que Shanghai ha cambiado mucho, pero sólo justifica esa diferencia en el mero hecho de que hay más edificios europeos y más ruido (pág. 37). Sus calles pueden transpolarse a cualquier ciudad de nuestro cronotopo real, ya que se caracterizan, por ejemplo, por tener abundantes árboles y verjas en sus zonas residenciales. A veces, un pretendido exotismo aparece mediante la aplicación de clichés léxicos a unas realidades que no pueden independizarse de la cultura occidental: "A esa hora el puente Wepetú semejaba un enorme dragón de acero incrustando sus patas sobre las dos riberas" (pág. 45).

En definitiva, un espacio idealizado que no ofrece testimonio de la cultura en la que se enmarca, ni acoge a los individuos de la sociedad que lo define. Se constituye, pues, en un marco necesario para situar una acción cuyo objetivo prioritario consiste en presentar un universo simbólico y exponer una tesis filosófico-existencial como la búsqueda de la unidad total y la vuelta cíclica a los orígenes.

También *Años en fuga* abre sus espacios a puntos falsamente exóticos, ya que no crean vínculos ni con sus propias identidades ni con los personajes de la historia. En la novela faltan datos fiables o

⁴⁷⁰ Darío Villanueva: Introducción al epígrafe "Lugares de la imaginación hacia 1980: M. Espinosa, J. Tomeo, R. Ruiz, J. Ferrero", en D. Villanueva (ed.): *Los nuevos nombres: 1975-1990*, en F. Rico: *Historia y crítica de la literatura española*, tomo IX, Barcelona, Crítica, 1992, p.342

consistentes sobre la sociedad, la geografía o la cultura, hecho que constituye el asidero donde el receptor establece la mayor o menor fidelidad del mundo representado respecto a los modelos que él mismo posee y que le sirven de referencia:

“... la credibilidad de los narradores en la literatura de viaje se pone a prueba cuando abordan la geografía, flora, fauna y hechos históricos; (...) los lectores toman su cautela a la hora de dar crédito a la palabra o la opinión de los narradores fictivos”⁴⁷¹.

En *Años en fuga*, Roma o Florencia no aportan más que un nombre a un escenario intercambiable por cualquier otra ciudad de la Comunidad Europea. Igual sucede con Budapest que, como espacio, queda reducido a un término cualquiera de una amplia toponimia posible. Con ello, la trama sólo le asigna la categoría de escenario ineludible para acoger los encuentros casuales de los dos protagonistas. Con mucha similitud respecto al espacio de la aventura de la novela griega, según establece Bajtin, los diferentes espacios ajenos de *Años en fuga* cumplen la función de crear un espacio amplio para dar cabida a la abundancia de simultaneidades y encuentros casuales con los que se construye la trama.

La novela de tono más realista o testimonial que los ejemplos anteriores plantea un cronotopo del viaje más acorde con el carácter exótico. El exotismo es un proceso que implica la tendencia a asimilar la forma de vida y, en general, de una cultura ajena, luego la novela

⁴⁷¹ P. G. Adams: *Travel Literature and the Evolution of the Novel*, Lexington (Kentucky), The University Press of Kentucky, 1983, p. 178: “... the reliability of narrators in travel literature can be tested when they deal with geography, flora, fauna, and historical facts; (...) readers are cautioned about trusting the words, or thought, of a fictional narrator”

de viajes exigirá a sus personajes un permanente pulso a las costumbres que el viajero encuentra en el país visitado. Este choque de culturas proporciona un desenvolvimiento determinado en la trama, con lo que el espacio se tematiza.

En *Gramática griega*, la protagonista, Teresa Cepeda, va a Grecia huyendo de su espacio propio, Madrid, porque se ha vuelto insoportable. Desde el primer momento su actitud ante el espacio ajeno, Grecia, es de integración plena, única fórmula válida para conseguir un triunfo que pasa por el dominio de las circunstancias que impone el medio. Amistades, contactos, cesiones y adaptaciones proporcionan una estancia problemática pero no imposible. En un ambiente cosmopolita, con amistades de diferentes países, no desdeña el intercambio cultural, con aportaciones como la cocina tradicional española, al mismo tiempo que se integra en la cultura y sociedad griegas. Eso le permite tomar posiciones críticas hacia algunos aspectos culturales y políticos determinados. A través de las páginas de *Gramática griega* el receptor tiene noticias de la sociedad del cronotopo real al que pertenece el tiempo de la aventura; por ejemplo, los comentarios del PASOK, del presidente Papandreu o del político local, Kostas (pág. 47). La galería de personajes autóctonos muestra la peculiaridad de una cultura, la idiosincrasia de un pueblo, llenando de colorido local, de riqueza cultural y de exotismo los acontecimientos novelados. La protagonista reside en Messinia, en el suroeste del Peloponeso, y de aquí, además del contacto constante con los ciudadanos griegos, la narradora lleva a su relato una variedad internacional de personajes que representan el hibridismo, la mezcla y el choque de culturas que colaboran a dar mayor consistencia a la trama. El cronotopo de *Gramática griega* constituye un elemento de

especial significación en la evolución de la historia novelada gracias a la sincera integración del personaje en un espacio ajeno. El receptor, independientemente de su conocimiento sobre la sociedad griega, dispone de un universo ficticio unitario y coherente.

Mimoun también es la historia de un emigrante, pero el país de destino es Marruecos. La diferencia entre ambas novelas la marca el resultado de la adaptación. Mientras que en *Gramática griega* Teresa Cepeda triunfa en su integración, Manuel, en *Mimoun*, fracasa en su incorporación a la sociedad de Mimoun porque es persistentemente rechazado por ésta. Ambos, como emigrantes, no sólo tienen que vencer la falta de vínculos, sino que tienen que procurar que los nativos no actúen con resentimiento. Sin embargo, Manuel, al contrario que Teresa, no tiene la oportunidad de convertirse en parte activa, aunque lo intenta, para mejorar su situación; se convierte en sujeto pasivo y objeto del rechazo de la sociedad marroquí.

Cada uno representa una de las dos caras opuestas de la emigración. La protagonista de *Gramática griega*, la positiva; el de *Mimoun*, la negativa, sin apenas equilibrio en los términos que señala M. Sarup:

“Cuando un inmigrante cruza una frontera aparecen la hostilidad y la cálida acogida. Los inmigrantes son excluidos e incluidos de formas diferentes. Mientras que algunos muros divisorios caen, otros incluso se fortalecen para mantener fuera al inmigrante...”⁴⁷² .

⁴⁷² M. Sarup: “Home and identity”, en *Travellers’ Tales. Narratives of home and displacement*, G. Robertson, M. Mash, L. Tickner, J. Bird, B. Curtis y T. Tickner (eds.), Londres y N. York, Routledge, (1994) 1998, p. 95: “When migrants cross a boundary there is hostility *and* welcome. Migrants are included and excluded in different ways. Whilst some boundary walls are breaking down, others are being made even stronger to keep out the migrant...”

Los dos protagonistas regresan a su cronotopo idílico, sus respectivos lugares de origen, por motivos similares, aunque de naturalezas muy diferentes: Teresa abandona el medio que la acogió después de que una peritonitis pusiera su vida en peligro; Manuel porque se siente amenazado de muerte por parte de los habitantes de Mimoun, localidad marroquí en la que vive.

Ambos narradores relatan sus viajes cuando llevan unos meses de vuelta en casa, en un periodo de recuperación emocional, y a modo de conjuro. Efectivamente, la novela de viajes a menudo plantea una trayectoria circular que alterna un desarraigo, un nuevo intento de arraigo y una vuelta a las raíces. Después de experimentar este proceso de pérdida, búsqueda y reencuentro, los narradores en primera persona vuelven sobre sí mismos para recomponer un yo fragmentado, escindido por una experiencia extraordinaria.

Dicha experiencia supone un paralelo a las peregrinaciones de la novela antigua que analiza Bajtin⁴⁷³. El héroe, o heroína, recorre un mundo ajeno que le sitúa en una posición muy vulnerable, entre gente y costumbres extrañas, por lo que la casualidad se convierte en un motivo fundamental para el avance de la trama. Así ocurre en *Gramática griega*, donde Teresa entabla amistad con una escritora inglesa. Recién llegada a Nauplia, en una situación absolutamente desconcertante, Teresa se sienta en un café⁴⁷⁴ y comienza a leer un libro escrito en castellano. La escritora Elizabeth Hills, residente veterana en Grecia, sentada en una mesa de al lado, conoce la obra que lee Teresa, lo que sirve de motivo para entablar la amistad. La casualidad y el motivo del encuentro, tan propios del cronotopo del

⁴⁷³ M. Bajtin: *Op. cit.*, p. 383

⁴⁷⁴ El café y el bar son espacios recurrentes para el motivo del encuentro y herederos de la antigua fonda o venta de los caminos que transitaba, por ejemplo, Don Quijote.

camino y, por tanto, del viaje, vinculan a dos personajes que durante toda la historia permanecerán juntas. La relación entre Teresa y Elizabeth, además de representar la amistad incondicional, colaborará en la evolución de la historia ya que la intensidad emotivo-valorativa que comparten durante toda su relación va creciendo a lo largo de la historia. Sin conocer la lengua griega, Teresa obtiene de Elizabeth una ayuda fundamental para entrar en el universo ajeno que supone Grecia, comenzando el camino hacia un sustituto del seguro y sólido idilio familiar.

En general, la subjetividad del extraño que llega a un nuevo espacio necesita encontrar señas de identificación en ese lugar de adopción para combatir la frustración o el fracaso, para que su estadio de extranjería no lo arroje a los dominios del rechazo. Sólo de ese modo podrá llevar a cabo una asimilación o adaptación que el nuevo medio le impone:

“En la narrativa (...) aparece una expresión del dilema humano: se trata de la capacidad para reconocer y formar la objetivación, que supone una condición previa para lograr la subjetividad. En todo viaje, ya sea físico o psíquico, la subjetividad se transforma por el choque con las objetivaciones, ‘diferentes’ realidades que requieren distintas formas de reconocimiento, tanto respecto a las similitudes como a las diferencias”⁴⁷⁵.

⁴⁷⁵ B. Curtis y C. Pajaczkowska: “Getting there: travel, time and narrative”, en *Travellers’ Tales. Narratives of Home and Displacement*, G. Robertson, M. Mash, L. Tiejner, J. Bird, B. Curtis y T. Putnam, editores, Londres y Nueva York, Routledge, (1994) 1998, p. 213: “In narrative (...) we find an expression of the human predicament: that it is the capacity to form and recognize objectification, which is the precondition for achieving subjectivity. In all journeys, of the body or soul, subjectivity is transformed by an encounter with objectifications, ‘different’ objects that require different forms of recognition of similarity and difference”

El viaje de las novelas que acabamos de ver se desarrolla en un cronotopo donde el camino no constituye un principio argumental en sí mismo. En ellas, aunque los espacios se suceden manteniendo una relación causal, los personajes normalmente se trasladan de un punto a otro súbitamente. Los viajes se configuran con salidas y llegadas sin necesidad de recorrer narrativamente el camino intermedio. Un personaje puede estar en la última línea de un capítulo en una ciudad y aparecer en la primera línea del capítulo siguiente en otra a miles de kilómetros de distancia sin narrar ningún detalle del recorrido entre ellas. Una vez que la trama sitúa a ese personaje en su lugar de destino, lo somete al influjo del cronotopo del camino mediante el motivo del encuentro, la casualidad, la falsa asunción, etcétera.

Este viaje moderno, caracterizado por un cronotopo del camino que, en su sentido estricto, no aparece o aparece aminorado, coexiste con el viaje tradicional, donde dicho cronotopo se constituye como principio estructurante y argumental de la historia novelesca, tal como ocurre en *El río del olvido*:

“El viaje da a estas novelas su argumento y su principio de unidad, los materiales de sus peripecias y el ritmo; a causa del viaje los personajes se nos dan a conocer o se realizan...”⁴⁷⁶.

Ello supone no solamente un viaje espacial, sino también un viaje simbólico en la evolución existencial de los personajes que los transitan. La novela de viajes les imprime, al cambiar de espacio, un reto para poder afrontar los nuevos estilos de vida y para conseguir unos objetivos, en un proceso de continua evolución:

“Las fronteras graduales, difusas, difieren semióticamente de las fronteras nítidas porque las primeras conllevan cambios

⁴⁷⁶ R. Bourneuf y R. Ouellet: *La novela*, Barcelona, Ariel, (1972) 1983, p. 115

graduales o transvases entre diferentes espacios y su correspondiente equilibrio de valores. Este tipo de frontera tiene lugar en las descripciones de viajes o, en general, en trayectorias donde los cambios graduales (...) se corresponden con adecuaciones modales y actitudinales desde el punto de vista de la experiencia (esto puede ser particularmente efectivo como recurso para crear suspense)⁴⁷⁷.

El protagonista de un viaje vive, pues, en un dinamismo singular, un cambio continuo que implica una progresión en la estructura actancial sobre la etapa previa. De esta circunstancia sale beneficiada la trama, que ve enriquecida su variedad temática. A este respecto, los encuentros durante el viaje son, con frecuencia, momentos de conocimiento o actualización de información entre los personajes que despliegan sus pasados, sus ideologías y sus planes. Estos intercambios suelen conllevar un cambio en las actitudes de los protagonistas, en las acciones y en la visión del mundo.

8.4 El viaje como aprendizaje

P. G. Adams plantea que toda novela de viajes puede considerarse una novela de tesis desde el momento que implica una evolución en la personalidad de sus protagonistas. Este proceso gira en torno a la búsqueda que supone todo viaje. Esa relación entre búsqueda y aprendizaje en la novela de viajes la establece Adams partiendo de la división que G. Lukács hace sobre los héroes

⁴⁷⁷ J. J. van Baak: *The Place of Space in Narration*, Amsterdam, Rodopi, 1983, p. 72: “Gradual, diffuse boundaries differ semiotically from the clear-cut type because they involve gradual changes or shifts between types of space and their balances of values. This type of boundary will occur in the descriptions of travels, or trajectories in general, where gradual changes (...) correspond with modal and attitudinal shifts in a experiencing centre (this may be particularly effective as a suspense device)”

novelescos en buscadores que encuentran y buscadores que fracasan; además, Adams añade a la propuesta de Lukács el esquema de D. Richter, proponiendo, como resultado, tres soluciones para la novela de viajes y aprendizaje: "... hay (...) tres modos de completar una novela de búsqueda: el éxito, el fracaso y la búsqueda eterna"⁴⁷⁸.

La constitución de la trama dependerá de la consecución de los objetivos que plantean las peripecias de los personajes. Son estos o el narrador los que tienen que dejar constancia del resultado final. El viaje de Teresa a Grecia en *Gramática griega* se origina huyendo de una situación insoportable en su ciudad natal, su cronotopo familiar, con lo que dicho viaje tiene como fundamento la huida y como objetivo la búsqueda de un lugar donde recobrar la paz interior. El éxito de su aventura lo expresa la misma Teresa, narradora del discurso novelesco, en las líneas que cierran la novela, en una referencia doblemente metaliteraria, porque apunta a los personajes de otra novela y porque señala hacia su propia narración:

"Quizá Silvia y él [su marido] sean felices con su niña. O, al menos, tan felices como se puede ser cuando las novelas se acaban" (pág. 264).

El viaje circunstancial que Eduardo Alibrandi, narrador de *El alma del controlador aéreo*, realiza a su ciudad natal, Granada, le sirve para intentar reencontrarse con su pasado, una infancia y adolescencia llenas de incompletas y oscuras relaciones con su familia. Desde la relación con sus primos hasta la muerte de su padre y la de su hermana, Eduardo trata de reconstruir su memoria, ayudado por el espacio rememorado. Sin embargo, termina su narración no sólo sin

⁴⁷⁸ P. G. Adams: *Op. cit.*, p. 187: "...there are (...) three ways to complete a quest novel –success, failure, an eternal search"

haber solucionado sus dudas, sino que descubre algunas nuevas que previsiblemente cambiarán su futuro. En el último capítulo se hace patente que su búsqueda ha sido un fracaso:

“Yo creía no saber casi nada de la vida de mi familia, pero tampoco sé casi nada de mi vida. Creía que Cecilia [su esposa] nunca conoció a mi primo, y ahora estoy casi seguro de que pensó dejarme la primera vez que lo vio y se acostó con él (...) Los ojos limpios de Cecilia actúan como una mano puesta sobre mis labios. ¿Puedo contarle mi vida? No. Tengo que pedirle a ella que me la cuente, mi vida, mi vida” (pág. 216).

El tercer caso de la clasificación de Adams-Richter sobre el resultado de la búsqueda en la novela de viajes, la búsqueda eterna, implica: “... una historia de final abierto (...) donde el protagonista nunca encuentra el mundo ideal, o del que es rechazado y dejado en un estado ambiguo”⁴⁷⁹.

En la introducción a *El río del olvido*, “el viajero” explica cómo volvió a los espacios de su pasado para comprobar la relación entre la memoria y el espacio (el paisaje, como lo denomina el narrador). Sin embargo, lo que eran recuerdos fiables, al contacto con la realidad se vuelven fantasmas. El viaje no tiene el resultado esperado, pero no supone un fracaso sino una renovación y una constatación de que la memoria y el tiempo todo lo trastocan: “... de nada sirve regresar a los orígenes porque, aunque los paisajes permanezcan inmutables, una mirada jamás se repite” (pág. 8).

⁴⁷⁹*Ib.*, p. 187: “... the open-ended story (...) where the protagonist never finds and ideal world or is rejected by it and left in an ambiguous state”

8.5 El viaje y la búsqueda personal

Muy frecuentemente, el extrañamiento que caracteriza a la novela moderna impulsa a los personajes a conseguir, mediante el viaje, una alternativa al sentimiento de alienación o de falta de realización en lugares hostiles. En ellos los personajes no pueden organizar su propia vida, tanto si se trata de un lugar de adopción como el propio lugar de origen, el cronotopo familiar. Entonces deciden partir en busca de otros lugares donde podrían obtener la oportunidad existencial que necesitan:

“... toda búsqueda de identidad se manifiesta por un anhelo de “locomoción”, tanto por lo que ésta expresa como “estado en actividad” o “andar en algo”, como por lo que es “traslado” en sí mismo, inherente al cambio de escenario”⁴⁸⁰.

Efectivamente, el viajero va ensartando lugares según los transita, procurando, en mayor o menor medida, una integración que supone un cierto grado de cambio, de metamorfosis en el protagonista. Pero también el viaje puede consistir en un fin en sí mismo, con múltiples posibilidades. El viaje de placer es producto del tiempo libre y, normalmente, propio de una sociedad de bienestar o de personajes acomodados; el viaje cultural busca un mayor conocimiento de la riqueza o variedad de culturas; el viaje de aventura se orienta hacia la obtención de una experiencia que compense la rutina o el tedio de una existencia sedentaria.

Una motivación común a los diferentes tipos de novela de viaje radica en la necesidad de exploración o conquista de nuevos espacios,

⁴⁸⁰ F. Aínsa: “La demarcación del espacio en la ficción novelesca (el ejemplo de la narrativa hispanoamericana”, en *Teoría de la novela*, S. Sanz Villanueva y C. J. Barbachano (eds.), Madrid, SGEL, p. 339

que ofrecen un mayor o menor grado de descubrimiento. La búsqueda de nuevos territorios corre paralela a la indagación existencial de unos personajes que se arrojan a esa conquista de nuevos límites espaciales para solucionar sus propias vidas. Planteándose la conquista de espacios alternativos a los propios, esos personajes buscan el triunfo personal y, en última instancia, su redención o su salvación.

Además de las ya comentadas, *Mimoun* y *Gramática griega*, en las novelas que estudiamos en este trabajo encontramos numerosos ejemplos donde el viaje cobra una significación simbólica por representar la persecución de los anhelos vitales y fundamentales del ser humano. Las motivaciones que empujan a emprender un viaje forman un elenco muy variado: laborales, estivales, recuperación de la memoria, míticas, son algunos ejemplos. Así, *La fuente de la edad* narra un viaje de imposible consecución por tratarse de una búsqueda legendaria. La fuente de la eterna juventud se convierte en el anhelo para contrarrestar una existencia vulgar en una oscura ciudad de provincias. Toda vez que supone un fracaso, el viaje de los cofrades en busca de la fuente adquiere una dimensión alegórica pues representa la imposibilidad de escapar al determinismo que marca el destino de los personajes. Una vez que la fuente de la edad demuestra ser una quimera, el conformismo vuelve enseguida a ocupar su lugar natural entre la Cofradía, con lo que se restaura el deseo de cotidianidad, como refleja el siguiente diálogo entre los cofrades Paco Bodes y Ángel Benuza:

“-... Esta expedición se nos torció. Del designio pasamos al desánimo.

-Es que estamos todos muy trallados

-Es mucha naturaleza para unos espíritus urbanos como los nuestros

(...)

-A mí este mito, te lo juro, ya se me cayó del pensamiento.

No te puedes imaginar lo que echo de menos las nieblas del [bar del] Capudre" (pág. 207).

La imbricación de experiencia y existencia se da de modo particular en el cronotopo del camino y el viaje. Las barreras sociales se difuminan o desaparecen (sobre todo en un país extranjero), el prejuicio ante los hechos objetivos no resulta eficaz, la novedad limita la capacidad de actuación:

"[En el cronotopo del camino] se combinan, de manera original, las series espaciales y temporales de los destinos y vidas humanas, complicándose y concentrándose por las *distancias sociales*, que en este caso están superadas"⁴⁸¹.

En *La fuente de la edad*, la búsqueda del manantial mítico transcurre en plena naturaleza, donde la pericia de los excursionistas, de origen urbano, resulta muy limitada. Por ello tienen que acudir a diferentes personajes secundarios que los ayudan a desenvolverse en un medio desconocido y hostil. La autodenominada crema intelectual puede continuar su búsqueda gracias a la colaboración de jóvenes pastores o ancianos que conocen el lugar, cuyo universo contiene los elementos míticos que toda sociedad necesita, pero perdidos en las grandes ciudades. La vida en la naturaleza crea una inversión entre las diferentes capas sociales: la ignorancia de los intelectuales necesita de la sabiduría de los iletrados para subsistir.

⁴⁸¹ M. Bajtin: *Op. cit.*, p. 394

Con mucha frecuencia, el viaje novelado es la consecuencia de una huida del propio medio, tal como ocurre en *El otoño del siglo*. El concepto de viaje, en este caso, conserva cierto paralelo conceptual con el viaje de aventura, ya que se trata de una salida para descubrir un espacio remoto, lo más apartado posible del medio que se abandona. Pero cuanto más recóndito sea el lugar de adopción, más remoto permanece en el tiempo, con lo que pueden aparecer mayores problemas de integración. El lugar que elige Santiago parece en un principio ideal para sus intenciones:

“El agua del molino que Santiago había comprado corría inútilmente por su lecho fangoso desde hacía más de veinte años. Nadie conocía el nombre del lugar. Ni él ni nadie había visitado el pueblo antes” (pág. 13).

En contra de lo que sucede con el cronotopo del encuentro, *El otoño del siglo* no provee variedad de contactos. Santiago tiene que limitarse a una adaptación necesaria que, sin embargo, termina en fracaso. A pesar de la colaboración del protagonista por formar parte íntegra de la nueva sociedad, ésta le rechaza, sin violencia, simplemente ignorando su existencia. La colaboración única que recibe, la del Viudo, el tabernero que se convierte en protector, tampoco produce la eficacia que podría esperarse, pues su relación se fomenta a partir de la permisividad pasiva, sin comunicación y sin vida que compartir. Así pues, Santiago experimenta, en realidad, un viaje regresivo ya que sus principios culturales y de subsistencia no tienen aplicación en el nuevo espacio. Y viceversa, el lugar de adopción no ofrece alternativa para que la personalidad de Santiago pueda expresarse. Sin posibilidad de evolución alguna, Santiago muere poco

después de que lo haga su mentor, el Viudo, con quien se marcha la quimera del protagonista.

En *El otoño del siglo*, como tantas veces en la novela de viajes, el héroe abandona su idilio familiar en busca de un paraíso o, cuando menos, un lugar mejor, pero encuentra un infierno. Así ocurre también, como ya hemos señalado antes, en *Mimoun*.

Todas las almas representa un caso particular de novela de viaje. El narrador cuenta su experiencia como profesor en la Universidad de Oxford, una estancia limitada de dos años que desde siempre tuvo una fecha final improrrogable, el fin del contrato laboral. La actitud negativa del narrador hacia la propia experiencia hace que el cronotopo del viaje se defina en esta novela por inversión.

En general, en la novela de viaje, el personaje ha de tener una clara conciencia de la necesidad de abordar el nuevo espacio como una conquista, con el fin de controlar no sólo una parcela espacial sino también temporal, en forma de memoria. Sin embargo, el narrador insiste en demostrar que, bajo su óptica, Oxford es un espacio inerte, sin tiempo histórico. La ciudad inglesa se convierte, así, en un presente permanente, desligado del pasado y del futuro, cuyos límites se tocan ya que vienen marcados por la llegada y partida de Oxford:

“Desgajado del tiempo, el narrador vive, en Oxford, la historia de una perturbación, pues allí no hay ninguna persona que le haya conocido en su juventud o en su infancia”⁴⁸².

Perturbación es una palabra clave en la novela ya que se convierte en la característica de la ciudad mortecina, donde todos sus

⁴⁸² J. A. Masoliver Ródenas: “La trayectoria de Javier Marías”, en *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*, tomo IX, edición de Darío Villanueva y otros, Barcelona, Crítica, 1992, p. 359

habitantes sobreviven en un estado existencialmente letárgico. Después de poco tiempo en Oxford, el narrador percibe que su vida comienza a transformarse inevitablemente:

“Que mi estancia en esa ciudad fuera a ser una perturbación no tenía en cierto sentido nada de particular, en la medida en que todos los que viven allí están perturbados o son unos perturbados. Pues *no están en el mundo* (...) allí ni siquiera están en el tiempo” (págs. 69-70).

El héroe novelesco, en general, necesita una determinada actitud activa, además de curiosidad e interés, para conseguir un cierto dominio sobre su propia existencia y sobre la influencia de los demás, con independencia de que el resultado final conlleve el éxito o el fracaso. Veíamos anteriormente como en *Gramática griega* ese procedimiento llevaba al éxito de Teresa en su nuevo espacio del Peloponeso, mientras que en *Mimoun* precipitaba a Manuel al fracaso. El protagonista de *Todas las almas* se sitúa en un punto intermedio mediante la renuncia a su integración, rechazando el espacio en que vive y rechazando a la gente que le rodea. Su férrea voluntad en ese aspecto hace que en el cronotopo del encuentro, en su dimensión emotivo-valorativa⁴⁸³, predomine una actitud restrictiva y negativa. El narrador deduce las pocas posibilidades de éxito que ha tenido y que tiene por falta de enraizamiento:

“Aquí no sólo soy un extranjero del que nadie sabe nada y que a nadie importa, del que no se sabe nada biográficamente importante y sí que no se quedará para siempre, sino que lo más grave y determinante es que aquí no hay ninguna persona que me haya conocido en mi juventud ni en mi infancia. Eso es lo

⁴⁸³ M. Bajtin: *Op. cit.*, p. 250

que me resulta perturbador, dejar de estar en el mundo y no haber estado antes en este mundo" (pág. 70).

El recién llegado, entonces, no necesita consolidar su dominio espacial porque está inmerso en un mundo ajeno con el que mantiene una relación indefinida, sin vínculos naturales. Un espacio extraño donde el personaje queda a merced de las coincidencias y no coincidencias⁴⁸⁴ que en *Todas las almas* caracterizan la historia novelada por su eventualidad. Todo en la vida del protagonista tiene un carácter provisorio e insatisfactorio, su amor adúltero con Clare Bayes, su casa, incluso su profesión. La falta de reconocimiento hacia aquella etapa de su vida la explicita al principio de su discurso:

"Pero para hablar de ellos [de las personas que conoció en Oxford] tengo que hablar también de mí, y de mi estancia en la ciudad de Oxford. Aunque el que habla no sea el mismo que estuvo allí. Lo parece, pero no es el mismo (...) El que aquí cuenta lo que vio y le ocurrió no es aquel que lo vio y al que le ocurrió, ni tampoco es su prolongación, ni su sombra, ni su heredero, ni su usurpador" (págs. 9-10).

Por tanto, hay un bloqueo de integración por la voluntad propia de no asimilar la cultura de adopción. Por un lado, no tiene capacidad de reinventar o recrear una tradición sintética, mezcla de sus antecedentes culturales con la adaptación a la nueva realidad. Por otro lado, la persistencia en la dicotomía espacial del personaje no facilita su identificación con el espacio y, en suma, con el medio en que vive. Si Oxford supone la negación de la vida, el "no-mundo", su Madrid de origen representa la vida. La confrontación e incompatibilidad entre

⁴⁸⁴ *Ib.*, pp. 253-254

ambos espacios recorren toda la novela, y el narrador los enfrenta implacablemente:

“[Los habitantes de Oxford] *no están en el mundo* (...) Pero yo sí solía estar en el tiempo y también en el mundo (en Madrid, por ejemplo) (...) Habiendo estado siempre en el mundo (habiendo pasado mi vida en el mundo), me veía de pronto *fuera del mundo*, como si me hubiera trasladado a otro elemento, el agua” (pág. 70).

La solución pasaría por conseguir, en el espacio de acogida, la sustitución o compensación del cronotopo del idilio familiar perdido, pero el protagonista prefiere la soledad, una soledad firme que va avanzando hacia la pérdida de identidad.

Una función de la memoria consiste en reinventar, en un lugar nuevo, lo que el tiempo se encargó de forjar en otro escenario. Es decir, la propia historia del individuo, fiel al tiempo, debería ser absorbida y asimilada si se pretende obtener la adaptabilidad a un nuevo lugar, a una nueva realidad. En términos generales, la memoria, como resultante del tiempo, trabaja en un proceso activo, productivo, mediante la selección y actualización de la experiencia del pasado⁴⁸⁵. De ese modo, el presente puede operar sobre los procesos existenciales, manteniéndolos o modificándolos con el fin de revestirlos de un nuevo significado. Sin embargo, el protagonista de *Todas las almas* renuncia a crear un puente o vínculo entre su pasado y su presente, entre su existencia en el mundo y su vagar por Oxford, junto a las demás almas.

Mediante el control y la manipulación de la memoria, mediante su obstrucción, hace que su estancia en Oxford se convierta en una

⁴⁸⁵ E. W. Said: “Invention, Memory, and Place”, *Critical Inquiry*, 26, 2, 2000, p. 179

experiencia aislada, estanca. El narrador consigue que ese episodio de su vida se convierta en una anécdota, en un breve anexo o en un simple registro dentro de su existencia:

“Ha transcurrido poco tiempo desde que me fui de Oxford, pero todo está muy lejos (...) mi vida discurre ahora por otros cauces, ya no soy el mismo (...) Ya no estoy perturbado, aunque mi perturbación de entonces no fuera gran cosa, fue leve y pasajera (...) [una de esas que] pasan inadvertidas para todo el mundo menos para el que la siente” (págs. 238-239).

La incompatibilidad con el nuevo espacio que le acoge provoca en el protagonista una profunda soledad que le lleva a establecer peculiares vínculos con su entorno:

“Cuando uno está solo, cuando uno vive solo y además en el extranjero, se fija enormemente en el cubo de la basura, porque puede llegar a ser lo único con lo que se mantiene una relación constante, o, aún es más, una relación de continuidad” (pág. 87).

Oxford, como espacio, tiene numerosos opuestos. Madrid, sobre todo, por las continuas comparaciones entre ambas, la primera como espacio enemigo, la segunda como espacio añorado; pero también los lugares de vacaciones: “... de visita en Madrid, o viajando por Francia, Gales, Escocia, Irlanda o la propia Inglaterra. Jamás me quede en Oxford sin estar obligado a ello” (pág. 111).

Sin embargo, la trama no se detiene en ninguno de ellos, haciendo de Oxford un espacio tematizado, cerrado y opresor. Una ciudad que se conforma como laberinto, posesivo hacia unos habitantes domeñados que se encuentran inadaptados en cualquier otro lugar. El protagonista, con esos sentimientos, soporta con cierto

estoicismo sus dos años en Oxford ayudado por la conciencia de que supone una etapa inevitable de su vida.

Como señala M. Baquero Goyanes, la búsqueda es, en toda novela de viaje, un motivo que desarrolla una función primordial⁴⁸⁶. En la novela que comentamos se manifiesta en la emigración, el desplazamiento del protagonista a Inglaterra por motivos laborales, para trabajar como profesor de español en la Universidad de Oxford. Sin embargo, *Todas las almas*, como novela de viaje, plantea el caso de un emigrante que se define por inversión, ya que evita su integración por voluntad propia, contradiciendo lo que Madan Sarup establece:

“Un inmigrante es una persona que ha cruzado la frontera. Busca un lugar donde conseguir ‘un nuevo comienzo’, empezar de nuevo, llevar una vida mejor. El recién llegado tiene que aprender el idioma y la cultura. Tiene que soportar no sólo el dolor de la separación sino a menudo los resentimientos de una población hostil”⁴⁸⁷.

El protagonista de *Todas las almas* puede alejarse de la definición de M. Sarup por ser un emigrante privilegiado. Además, parece tener un dominio sobre lo que P. G. Adams denomina “el tema de la relatividad”, mediante el que puede comparar sus propios usos culturales con las costumbres extranjeras y establecer una escala de valores respecto a la validez o no de los aspectos culturales:

⁴⁸⁶ M. Baquero Goyanes: *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1989, p. 34

⁴⁸⁷ Madan Sarup: *Op. cit.*, p. 94: “A migrant is a person who has crossed the border. S/he seeks a place to make a ‘new beginning’, to start again, to make a better life. The newly arrived have to learn the new language and culture. They have to cope not only with the pain of separation but often with the resentments of a hostile population”

“El tema de la relatividad (costumbres extranjeras en oposición a las del país propio, qué se considera falso o virtuoso en contraste con lo que se cree verdadero o malicioso)...”⁴⁸⁸.

Al contrario de lo que sucede en *Mimoun* o en *Gramática griega*, aquí el personaje puede mantener el control sobre su propia situación. Su vida constituye un cronotopo que se desarrolla tangencialmente a los demás, como ocurre con la ciudad misma, Oxford que, como unidad espacial, es el cronotopo idílico para sus habitantes, mientras que el protagonista rechaza la posibilidad de verse incluido en él. Siempre establece un antagonismo entre la ciudad inglesa con Madrid, su verdadero cronotopo idílico-familiar (como la oposición señalada anteriormente entre no-mundo y mundo que establece, respectivamente, entre ellas). En definitiva, el viaje de dos años resulta un simple paréntesis perturbador en la existencia del protagonista de *Todas las almas*. Su fidelidad al medio de donde viene, a su cronotopo idílico, preserva sus raíces culturales y su identidad de toda alteración o contaminación, con lo que su experiencia en el extranjero puede interpretarse como momento existencial vacío, una interrupción impertinente y sin relevancia. El protagonista, mientras escribe su discurso novelesco en Madrid, al poco tiempo de volver de Inglaterra, expresa la escasa huella que ha dejado en él la vida en Oxford:

“... es posible que no me fije en absoluto [en las anécdotas del pasado en Oxford] o más que de tarde en tarde, un segundo, como cuando se recuerda algo tan repudiado o extinto que se lo ahuyentara en seguida para que no haya posibilidades de que vuelva a existir y para que se asemeje a lo que no existió. A lo

⁴⁸⁸ P. G. Adams: *Op. cit.*, p. 194: The theme of relativity –foreign customs as opposed to those at home, what is considered false or virtuous contrasted with what is thought to be true or vicious-...

que no tuvo lugar. En el breve espacio de tiempo transcurrido desde que abandoné la ciudad de Oxford demasiadas cosas han cambiado o han empezado o dejado de ser” (pág. 107).

8.6 Cronotopo del viaje y novela espacial

Otra peculiaridad del cronotopo del viaje se da en las relaciones entre sus dos componentes, el espacio y el tiempo. R. Bourneuf y R. Ouellet destacan el carácter espacial de la novela de viajes a la hora de imponer el ritmo de la narración; los desplazamientos que llevan a cabo los personajes procuran la progresión en la trama mediante las desviaciones que imprimen a la cadencia expositiva de la trama⁴⁸⁹.

M. Bajtin prefiere el protagonismo del tiempo, apoyándose en una analogía al establecer que el concepto de la vida humana busca su propia estructuración evolutiva mediante metáforas espacio-temporales en las que la coordenada temporal aporta la mayor carga semántica:

“El tiempo parece aquí [en el cronotopo del camino] verterse en el espacio y correr por él (formando caminos); de ahí viene la rica metamorfosis del camino: el “camino de la vida”, “empezar un nuevo camino”, el “camino de la historia”, etc.; la metaforización del camino es variada y tiene múltiples niveles; pero el núcleo principal es el transcurso del tiempo”⁴⁹⁰.

M. T. Zubiaurre parece tener en cuenta la cita anterior de Bajtin, pero acude al acto de recepción para defender, sin embargo, una mayor relevancia de la coordenada espacial sobre la temporal en el cronotopo del camino y el viaje:

⁴⁸⁹ R. Bourneuf y R. Ouellet: *Op. cit.*, p. 122

⁴⁹⁰ M. Bajtin: *Op. cit.*, p. 394

“Hasta un tema tan esencialmente dinámico como es el del viaje, y en el cual la categoría temporal parece haber encontrado su metáfora más adecuada, sólo puede representarse narrativamente mediante imágenes espaciales. Con frecuencia, estas llegan incluso a borrar la sensación de movimiento y de progresión cronológica. Baste recordar dos ejemplos ilustrísimos de novela viajera y peripatética, como son el *Lazarillo* y el *Quijote*. En ambas, lo que el lector recuerda son las diferentes escenas y espacios, los diferentes altos en el camino”⁴⁹¹.

W. Kayser, en su clasificación tripartita del género, concede a la literatura española la inauguración de la novela de personaje, con *Don Quijote de la Mancha*⁴⁹², y la novela de espacio con la novela picaresca (la novela de acontecimiento aparece con la novela griega)⁴⁹³. En cuanto a la novela picaresca como *novela de espacio*, y dejando al margen el problema del protagonista, Kayser señala como características lo que puede quedar establecido para la novela de viaje:

“Lo que importa precisamente es la exposición del mundo múltiple y abierto. El carácter de mosaico, la adición, es el necesario principio constructivo, y la abundancia de escenarios y personajes nuevos constituye una característica intrínseca”⁴⁹⁴.

La novela de espacio, expone Kayser, evoluciona hacia formas donde el tiempo restringe su delimitación, como ocurre con ciertas novelas realistas del siglo XIX.

⁴⁹¹ M. T. Zubiaurre: *El espacio en la novela realista*, México, D. F., FCE, 2000, p. 38

⁴⁹² Recuérdese la opinión de M. Bajtin: “El camino ha determinado los argumentos de la novela picaresca española del siglo XVI (*Lazarillo y Guzmán*). En la frontera entre los siglos XVI-XVII, salió al camino Don Quijote para encontrarse en él con toda España...”, *Op. cit.*, p. 395

⁴⁹³ W. Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, (1954) 1985, pp. 485-488

⁴⁹⁴ *Ib.*, p. 486

Según el criterio del estudioso alemán, y aunque él no lo nombra, la novela de viajes quedaría incluida en el subgénero de la *novela de espacio*.

En cuanto a las características anteriores que Kayser estipula, todas se cumplen en la novela de viaje cuyo recorrido se cubre por diferentes etapas, tal como sucede en *El río del olvido*. El viajero comienza su recorrido en León y lo termina en el Puerto de Vegarada, remontando, la mayor parte del tiempo, el río Curreño. Su recorrido implica una rica variedad de escenarios en distintos pueblos y paisajes. Como en toda novela de viaje itinerante o de peregrinación, *El río del olvido* despliega una rica variedad de personajes y tradiciones cuya permanencia en la trama es efímera. La acción, limitada al tránsito del protagonista por diferentes lugares y al intercambio cultural con el paisanaje de río arriba, hace que el espacio se convierta en el principal elemento para la construcción de la trama. La novela, que puede considerarse paradigmática del cronotopo del camino, cumple también las características señaladas por Bajtin⁴⁹⁵. En efecto, el cronotopo del encuentro permite que la trama avance mediante el procedimiento de la casualidad o el imprevisto. Como consecuencia, los destinos y vidas de los seres que pueblan la novela se mezclan de manera que borran las diferencias sociales. A pesar de que el viajero de *El río del olvido* representa al ciudadano culto, su integración en las diferentes sociedades, que se basa en el respeto, hace que pocas veces se provoquen asperezas entre unos personajes que mantienen una relación dialógica constante.

⁴⁹⁵ M. Bajtin: *Op. cit.*, pp. 394-396

8.7 Tipología del viaje

Desde un punto de vista taxonómico, el cronotopo del viaje admite una amplia gama de aspectos. A su vez, la clasificación puede llevarse a cabo atendiendo a diferentes conceptos: por la constitución de su periplo, por la naturaleza del mundo representado, por su significado temático, etc. La clasificación siguiente, que no pretende ser exhaustiva, trata de ejemplificar la aproximación que puede llevarse a cabo para un estudio de la tipología del cronotopo de viaje, con ejemplos de las novelas comentadas en este trabajo y en las que el viaje se constituye en motivo principal de la trama:

Viaje sin retorno, que conlleva un cambio radical en la vida de los protagonistas. En *El otoño del siglo*, su protagonista, Santiago, pretende conseguir una vida mejor en contacto con la naturaleza mediante la actualización del tema del "menosprecio de Corte y alabanza de aldea", pero no encuentra más que inadaptación y, finalmente, la muerte.

Viaje circular, el que implica una trayectoria con destinos plurales y retorno al punto de partida, generalmente el origen mismo del héroe. *Beltenebros* construye su trama a partir del enlace clandestino de una organización de resistencia antifranquista. Su última misión le conduce de su ciudad de residencia, Brighton, a Madrid. Hombre que ha agotado su propio pasado, Darman sólo piensa en terminar su compromiso, volver a su origen de adopción, Brighton.

Viaje ocasional, visita única a un lugar del que posteriormente se regresa. En *Todas las almas*, *Gramática griega*, *Mimoun*, *La fuente de la edad*, los protagonistas deciden iniciar un viaje con un propósito muy concreto. Las tres primeras tratan de distintos casos de

emigración. Los procesos de integración representan muy diferentes actitudes ante la experiencia en un país extranjero. *Todas las almas* transcurre en Oxford, en cuya universidad el narrador trabaja como profesor. Éste, emigrante español, controla su estancia allí mediante el cinismo, el descreimiento y el enfrentamiento con la conciencia de que la experiencia es eventual. Al igual que en *Gramática griega* y *Mimoun*, el narrador cuenta su historia una vez que ha vuelto a su hogar habitual (el narrador de *La fuente de la edad* es heterodiegético)

Viaje de búsqueda de identidad, generalmente a los orígenes de una época señalada de la vida como puede ser la infancia, la juventud. La actitud crítica de los protagonistas de *El río del olvido* o de *El alma del controlador aéreo* resulta inevitable cuando vuelven a transitar espacios conocidos pero que se han convertido en ajenos con el paso del tiempo. El espacio de *El alma del controlador aéreo* se configura como enemigo del protagonista. Eduardo trata de buscar las explicaciones a su pasado en Granada, a una infancia y adolescencia repleta de traumas y distorsiones. En su viaje fugaz de vuelta a Granada comprueba que resulta imposible recobrar el tiempo pasado pues nada queda en pie; el lugar no es el mismo a pesar de conservar el nombre, Granada. Las pocas personas que unen pasado y presente incluso colaboran a que Eduardo tome mayor conciencia de que su propia interpretación del pasado no puede considerarse fidedigna.

El río del olvido coincide en esta idea en sus aspectos principales, aunque su tono sea muy diferente: si *El alma del controlador aéreo* tiene como uno de sus motivos principales la recalcitrante e incurable soledad del individuo frente a los demás, *El río del olvido* trata la soledad para denunciar la insolidaridad y

replantear la necesidad de la filantropía. Julio Llamazares, en la presentación "Paisaje y memoria" a *El río del olvido* (la novela está escrita a partir de una experiencia personal) expresa la relatividad de la relación entre espacio y pasado:

"El paisaje es memoria. Más allá de sus límites, el paisaje sostiene las huellas del pasado, reconstruye recuerdos, proyecta en la mirada las sombras de otro tiempo que sólo existe ya como reflejo de sí mismo en la memoria del viajero o del que, simplemente, sigue fiel a ese paisaje (...);...de nada sirve regresar a los orígenes porque, aunque los paisajes permanezcan inmutables, una mirada jamás se repite"⁴⁹⁶.

Viaje fantástico y de ciencia-ficción. Un ejemplo de la narrativa del último cuarto de siglo, *Sin noticias de Gurb* constituye un caso singular de inversión del género, ya que el mundo fantástico lo supone el planeta Tierra para los alienígenas que protagonizan la novela. La mirada ajena e inocente del narrador, uno de los extraterrestres, permite que el discurso se convierta en un alegato humorístico e irónico contra la estulticia de la sociedad actual.

Viaje mítico, por mundos de ambientes fabulosos, míticos o legendarios. *La balada de Caín* supone un derroche de imaginación en unas acciones donde el cronotopo se caracteriza por alternar espacios históricos sin sometimiento a la coordenada temporal. De ese modo Caín, en un viaje sin fronteras temporales, llega hasta la ciudad de Nueva York, donde vive como músico a finales del siglo XX. Mediante un pliegue temporal pueden convivir la tradición bíblica y el jazz; es decir, tres mil años de historia se concentran en el presente narrativo de la novela.

⁴⁹⁶ Julio Llamazares: *El río del olvido*, Barcelona, Seix Barral, (1990) 1992, p. 7-8

Temblores plantea una existencia análoga en un mundo fabuloso que combina dos aspectos muy diferentes. La novela relata el rito de iniciación a la vida adulta de la protagonista, Agua Fría. Y al mismo tiempo supone una crítica a las sociedades que se administran mediante un ansia de poder ilimitada:

“Quizá lo más sugestivo de esta novela, o fábula moderna, es la implícita reflexión que contiene –muy bien diluida en la materia narrativa- sobre (...) cómo el poder utiliza toda una serie de mecanismos para transmitir y reproducir su ideología”⁴⁹⁷.

Viaje simbólico, un viaje siempre soñado, anhelado, pero nunca realizado y, muy frecuentemente, inspirado en un aspecto mítico o legendario. En *Cuerpos sucesivos* y *El guitarrista*, Alejandría y París, respectivamente, se constituyen como espacios que mueven las acciones de los protagonistas. Se trata de lugares que representan la idealización de un espacio en función de determinada proyección existencial. En ambas novelas, dichos espacios míticos funcionan como el antídoto al espacio real, deprimente y opresor. En *Cuerpos sucesivos*, Alejandría simboliza, desde sus orígenes, la libertad de pensamiento y la búsqueda de la felicidad a través del saber. David, protagonista de la novela, un intelectual, proyecta el futuro de Ana y él en la ciudad que representa también la invariabilidad del tiempo ancestral: en Alejandría su pasión “adquirirá una forma perenne” ya que allí podrán demorar sus vidas (pág. 196).

En *El guitarrista*, París simboliza la ciudad de la bohemia, es decir, la libertad y el arte. Por eso Emilio propone a su amante Adriana escapar a la capital francesa aunque Adriana termina rechazando a Emilio para continuar con su marido. Tanto Alejandría como París

⁴⁹⁷ Fernando Valls : *La realidad inventada*, Barcelona, Crítica, 2003, p. 197

preservan su carácter mítico ya que, al final de la historia, resultan inalcanzables para sus respectivos protagonistas. Como señalan R. Bourneuf y R. Ouellet, la imposibilidad de permutar el espacio real por el espacio deseado origina un conflicto en los personajes que puede acabar en muerte⁴⁹⁸.

⁴⁹⁸ R. Bourneuf y R. Ouellet: *Op. cit.*, p. 121

Capítulo 9

**Teoría del cronotopo:
aplicación práctica a
*Soldados de Salamina***

9.1 Alcance del cronotopo bajtiniano

El estudio de Bajtin sobre el cronotopo analiza un elenco muy reducido de géneros narrativos, pero ofrece un modelo suficientemente abierto para ser aplicado a la totalidad de la novela. El autor ruso señala que unos cronotopos parecen más apropiados que otros a determinados géneros: "Puede afirmarse decididamente que el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo"⁴⁹⁹.

Sin embargo, debemos ser cautos en la aplicación de la teoría cronotópica bajtiniana. Su amplitud permite encontrar, sin apenas problema, una aplicación general al estudio de la novela. Pero, por otro lado, puede caerse en la generalización banal y, por tanto, en el abuso al aplicar la cronotopía como procedimiento analítico:

"La verdadera cuestión estriba en saber si, tal como está formulado, el grueso de la obra de Bajtin constituye un modelo que nos permita describir mejor, y comprender mejor, la sustancia y la forma de los textos novelísticos, más allá de los ejemplos que él estudia. Mi inclinación sería responder afirmativamente, pero con reservas"⁵⁰⁰.

Efectivamente, no podemos aplicar de forma indiscriminada la teoría del cronotopo hasta discernir y decidir los límites ideológicos de Bajtin. Mitterand achaca que los postulados de Bajtin padecen de cierta falta de universalidad al construirse bajo un peso considerable de presupuestos marxistas. Además, el análisis del filólogo ruso deja fuera obras fundamentales del siglo XIX y no entra más que de

⁴⁹⁹ M. Bajtin: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991, p. 238

⁵⁰⁰ H. Mitterand: *Émile Zola: Fiction and Modernity*, London, The Émile Zola Society, 2000, p. 70: "The real question is knowing if, as it stands, Bakhtin's body of work constitutes a model that would allow us to describe better, and understand better, the substance and the form of novelistic texts, beyond the examples that he studies. My inclination would be to reply in the affirmative –with reservations"

soslayo en el siglo XX. Mitterand propone, entonces, no tomar al pie de la letra la clasificación histórico-social y la división en categorías del cronotopo de Bajtin. Y así llega a la conclusión de que obras como la que el profesor francés analiza, *Germinal* de E. Zola, necesitan muchos ajustes por alejarse de los modelos que ofrece el cronotopo bajtiniano, ya sea la novela griega, la narrativa de Rabelais o la obra de Goethe:

“*Germinal* es, de hecho, un caso significativo. Cualquier intento de reducir simplemente su naturaleza cronotópica a un tipo particular de relación entre la novela y la historia, entre la realidad y su representación, sólo puede dar una distorsión como resultado. Así, en este texto, el tiempo idílico y cíclico y el tiempo biográfico e histórico, lejos de ser categorías diferenciadas y separadas, coexisten...”⁵⁰¹.

El criterio de Mitterand resulta acertado y nos anticipa el caso en el que, al igual que *Germinal*, se encuentra *Soldados de Salamina*. Sin embargo, debemos insistir en que el modelo cronotópico de Bajtin proporciona suficientes pautas como para aplicarlo sin caer en el anacronismo y para ampliarlo o corregir su rumbo con el fin de conseguir su actualización (que, al fin y al cabo, es lo que lleva a cabo Mitterand). Esa actitud resulta necesaria desde el momento que la novela contemporánea, y sobre todo la más actual, se caracteriza por su eclecticismo. Por ejemplo, y tal como vimos en *Cuerpos sucesivos*, el cronotopo histórico puede adoptar, hoy en día, fórmulas más abiertas, asistemáticas, si se prefiere, en su representación artística. Luego, en general:

⁵⁰¹ *Ib.*, p. 76: “*Germinal* is a significant case in point. Any attempt simply to reduce its chronotope nature to a particular type of relationship between the novel and history, between the real and its representation, can only result in distortion. For, in this text, idyllic and cyclical time and biographical and historical time, far from being distinct and separate entities coexisting...”

“Sería completamente posible aceptar la utilidad del concepto de cronotopo sin aceptar su [de Bajtin] argumento de que algunos géneros se acercan más que otros a una precisa comprensión del ‘cronotopo histórico real’”⁵⁰².

Para el análisis cronotópico de *Soldados de Salamina* destacaremos los aspectos más sugerentes que ofrece la novela desde el punto de vista narratológico, a la luz de la teoría del cronotopo que hemos expuesto en los tres capítulos precedentes. Primeramente veremos cómo el narrador armoniza en un único mundo ficcional los datos que le ofrece la Historia y la capacidad de aquel para organizar su discurso. En segundo lugar pondremos atención a la configuración del héroe de la novela y la función de los personajes. Seguirán sendos apartados para destacar los procedimientos de la simultaneidad cronotópica y la relevancia del cronotopo del viaje. Por último comentaremos las unidades espaciales más importantes y su función cronotópica.

9.2 El narrador ante su discurso y la Historia

Una particularidad de *Soldados de Salamina* la constituye la combinación de dos cronotopos históricos diferenciados, contrapuestos pero conectados. Se trata de los cronotopos de la Guerra Civil y de la España de los últimos años del siglo XX. Otra de las características de la novela se basa en el concepto, acuñado por el autor, Javier Cercas,

⁵⁰² G. S. Morson y C. Emerson: *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*, Stanford, Stanford University Press, 1990, p. 372: “It would be entirely possible to accept the utility of the concept of chronotope without accepting his [Bakhtin’s] argument that some genres come closer to an accurate understanding of the ‘actual historical chronotope’ than others”

de *relato real*, que provee a la novela de unas relaciones determinadas entre ficción y realidad con un resultado narrativo concreto:

“A [los] “relatos reales” el autor les da una dimensión imaginativa cuyo trasfondo está en algo muy postmoderno, el indagar en los límites entre verdad y ficción, el desbordar los topes que separan a lo real de lo imaginado. Pero así como este enfoque suele tener una dimensión radicalmente culturalista, un tanto de vanguardia y evasiva, Cercas lo emplea como un medio de acceder al trasfondo moral del comportamiento humano”⁵⁰³.

Ambos aspectos, Guerra Civil y “relato real” forman los pilares en los que la novela fundamenta su construcción cronotópica respecto a la Historia. En “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, Bajtin sitúa en un lugar preeminente el cronotopo histórico ya que destaca la evolución del ser humano como individuo social. Quizá se pueda achacar a Bajtin que su concepción ideológica marxista persiste a lo largo de cada página del ensayo y, sobre todo, preguntarse si esa insistencia en el materialismo histórico resulta pertinente⁵⁰⁴. Pero no cabe duda de que precisamente este aspecto marca una de las diferencias principales que separan a Bajtin de las “rígidas” propuestas formalistas y, en definitiva, la importancia del cronotopo histórico en la novela queda sujeto a un estado de revisión y enriquecimiento continuo. El encabezamiento del ensayo de Bajtin no deja lugar a dudas de cuál es su preocupación inicial:

“El proceso de asimilación en la literatura del tiempo y del espacio histórico real y del hombre histórico real, que se

⁵⁰³ Santos Sanz Villanueva: “Novela de una historia”, Diario *El Mundo*, 4/6/2001; también disponible en <http://www.el-mundo.es/elmundolibro/2001/06/04/anticuario/9914118353.html>.

⁵⁰⁴ H. Mitterand: *Op. cit.*, p.66: “... it is difficult to know if it is fully assumed as his own or if it is only a concession to the dogmatic system in which he was working” [...resulta difícil discernir si él la asume completamente o si es una concesión al dogmático sistema en el que trabajaba]

descubre en el marco de estos, ha sido un proceso complicado y discontinuo”⁵⁰⁵.

El cronotopo histórico de *Soldados de Salamina* aúna dos periodos históricos separados por sesenta años, la Guerra Civil y las postrimerías del siglo XX, haciéndolos confluír en un espacio principal, el santuario del Collell y sus alrededores, en la región de Banyoles, Gerona.

La historia novelada parte de una anécdota particular, la narración casi accidental, a cargo de Rafael Sánchez Ferlosio, de cómo su padre, Rafael Sánchez Mazas, uno de los fundadores de Falange Española, escapó a la muerte, al poder huir del pelotón de fusilamiento, el 31 de enero de 1939, en un bosque cercano al santuario del Collell, en Gerona, convertido en prisión de guerra por los republicanos.

La zona de Banyoles se convierte, de ese modo, en metáfora de todo un país que llevaba, para esos entonces, tres años de ominosa guerra civil. La anécdota del fusilamiento de Sánchez Mazas imprime a la novela una intención implícita de recuperación de la memoria histórica, dormida o soslayada durante sesenta años:

“La Guerra Civil de 1936 a 1939 fue, sin duda alguna, el acontecimiento histórico más importante de la España contemporánea y quién sabe si el más decisivo de su historia. Nada ha conformado de tal manera la vida de los españoles del siglo XX y todavía está lejos el día en que los hombres de esta

⁵⁰⁵ M. Bajtin: *Op. cit.*, p. 237

tierra se puedan sentir libres del peso y la sombra que arroja todavía aquel funesto conflicto”⁵⁰⁶.

Javier Cercas, autor de *Soldados de Salamina*, ha declarado en numerosas entrevistas que el compromiso implícito de la novela con la ruptura del olvido histórico se convierte, como postura personal, en explícita. El autor mantiene que a la Guerra Civil hay que acercarse evitando el ajuste de cuentas y aceptándola como el propio pasado que es. En este sentido añade que la novela la contempla como “una búsqueda del padre, de las raíces, de lo que somos realmente tanto para lo bueno como para lo malo”⁵⁰⁷.

Esta declaración resulta de absoluta relevancia a la hora de considerar las funciones actanciales y, en especial, la construcción del héroe.

El compromiso con el tiempo histórico queda de relieve en la segunda parte de la novela, de título idéntico al de la novela misma, “Soldados de Salamina”, donde se reconstruye la biografía de Rafael Sánchez Mazas a partir, principalmente, de la documentación histórica y de la transmisión oral. Esta última adquiere la preeminencia porque avala la tesis inicial de la novela, la recuperación de la memoria colectiva. Sólo cuando la transmisión oral resulta confusa o insuficiente, el narrador recurre a la documentación oficial que, por otra parte, exige la conjetura cuando no resulta imparcial o completa. Este procedimiento resulta imprescindible a la hora de componer una biografía novelada que trata de acercarse lo más posible a la realidad:

⁵⁰⁶ Juan Benet: *Qué fue la Guerra Civil*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1976, p. 9. Citado por Fernando Valls: *La realidad inventada*, Barcelona, Crítica, 2003, p. 56.

⁵⁰⁷ Rueda de prensa de J. Cercas con motivo de la concesión del II Premio Librero 2001 por *Soldados de Salamina*, disponible en <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/06/21/anticuario/993137400.html>.

“Así pues, lo que a continuación consigno no es lo que realmente sucedió, sino lo que parece verosímil que sucediera; no ofrezco hechos probados, sino conjeturas razonables” (pág. 89).

El título de la segunda parte, “Soldados de Salamina”, establece relaciones múltiples con aspectos fundamentales de la novela. De esas relaciones destacan la metaficcional, la cultural, la espacial y la temática.

Metaficcional porque conecta tres novelas diferentes: la novela que Sánchez Mazas prometió escribir, la primera novela que escribió el Javier Cercas narrador y la novela que firma Javier Cercas, autor.

Según el testimonio de uno de los soldados republicanos que convivió con Sánchez Mazas, éste prometió escribir una novela que titularía “Soldados de Salamina”, pero que nunca escribió. En ella iba a incluir las peripecias de los ‘amigos del bosque’, tres soldados republicanos desertores y una mujer que compartieron con Sánchez Mazas los días inciertos en que los hombres vivieron escondidos de las atrocidades de la guerra, siendo alimentados por la mujer. El testimonio pertenece a Daniel Angelats, que rememora para el narrador los últimos instantes que pasaron con el falangista, una vez liberado por el ejército de Franco:

“Antes de marcharse, Sánchez Mazas nos dijo que iba a escribir un libro sobre todo aquello, un libro en el que apareceríamos nosotros. Iba a llamarse *Soldados de Salamina*; un título raro, ¿no?” (pág. 73).

El título también se convierte en el testigo que recoge el narrador para continuar la labor que Sánchez Mazas prometió (la motivación de Cercas tiene un carácter cronotópicamente cultural,

como veremos más adelante). De ese modo, la segunda parte del libro, titulada "Soldados de Salamina" constituye la novela que S. Mazas podría haber escrito pero que nunca escribió, y con la que Cercas está restaurando la memoria colectiva.

El tercer aspecto metaficcional del título parcial "Soldados de Salamina" se establece al extender su discurso hasta la novela que firma Javier Cercas, autor, convirtiéndose en *Soldados de Salamina*, producto final del proceso de comunicación y objeto de nuestro análisis: "La ficción parece acudir a perfeccionar la historia y hacerla inteligible, sólo el arte es capaz de poner orden en el caos de la realidad"⁵⁰⁸.

Por lo tanto, la metaficción se constituye como procedimiento para que el cronotopo del "relato real" otorgue al discurso un efecto de ilusión autocompositiva. El narrador, después de escribir el 'relato real' "Soldados de Salamina" con la historia de S. Mazas y la anécdota de 'los amigos del bosque', no queda conforme con el resultado:

"... a mediados de febrero, un mes antes de que concluyera el permiso [de trabajo], el libro estaba terminado. Eufórico, lo leí, lo releí. A la segunda relectura la euforia se trocó en decepción: el libro no era malo, sino insuficiente, como un mecanismo completo pero incapaz de desempeñar la función para la que ha sido ideado porque le falta una pieza. Corregí a fondo el libro, reescribí el principio y el final, reescribí varios episodios, otros los cambié de lugar. La pieza, sin embargo, no aparecía; el libro seguía estando cojo" (pág. 144).

La pieza que le falta en ese momento es doble y de naturaleza metaliteraria: las partes primera y tercera de la novela que leemos los

⁵⁰⁸ Ricardo Senabre, reseña a *Soldados de Salamina*, suplemento "El Cultural" del diario *El Mundo*, 4/2/04.

receptores. En realidad, la metaliteratura supone uno de los temas principales de *Soldados de Salamina*, cuya presencia se da a lo largo de toda la narración. La primera parte, titulada "Los amigos del bosque" puede resumirse como las motivaciones de la escritura y el oficio de escritor ante la búsqueda de un tema narrativo. Como ejemplo sirva el final de la primera parte, que muestra la reacción de un sorprendido Javier Cercas, el narrador, ante su objeto literario cuando oye a Daniel Angelats que el título de la proyectada novela de Sánchez Mazas sería *Soldados de Salamina*, según la cita que hemos consignado un poco más arriba:

"Un hilo de frío me recorrió la espalda (...) Al día siguiente, apenas llegué al periódico fui al despacho del director y negocié un permiso.

-¿Qué? –preguntó, irónico-. ¿Otra novela?

-No –contesté, satisfecho-. Un relato real.

Le expliqué qué era un relato real. Le expliqué de qué iba mi relato real.

-Me gusta –dijo-. ¿Ya tienes título?

-Creo que sí –contesté-. *Soldados de Salamina*" (pág. 74)

La segunda parte de la pieza que le faltaba a Cercas para completar su relato radica en la búsqueda y hallazgo del héroe de su narración, un antiguo miliciano llamado Miralles, para establecer el cronotopo mítico que finalmente queda constituido en la tercera parte de *Soldados de Salamina*, titulada "Cita en Stockton".

El artificio metaficcional de *Soldados de Salamina* no resulta sencillo y amenaza con situar al receptor en dos posiciones falsas: por un lado, podría no entender la imbricación entre los cronotopos ficticio e histórico; por otro lado, podría creer que el discurso se ocupa de la

representación de un mundo real, creando una adherencia pragmática no deseada. El receptor necesita pues, una determinada competencia literaria para comprender cabalmente la historia que le ofrece la novela.

En lo referente al cronotopo cultural, el título de la novela también está cargado de significado enciclopédico o cultural. La referencia a la batalla de Salamina se constituye en motivo fundamental de la novela ya que establece, desde el inicio, un vínculo entre Cercas, el narrador, y Sánchez Mazas. Dicho vínculo proporciona al narrador una motivación para seguir escribiendo, con lo que se posibilita la evolución de la trama. Para él, la referencia a Salamina supone una muletilla que utiliza como referencia indiscriminada a lo largo de la primera parte de la novela. Con ella remata situaciones tan dispares como una situación supuesta (hipotético tema de conversación en la entrevista con Sánchez Ferlosio, págs. 19 y 21), como ejemplo de algo remoto e incierto (referencia temporal subjetiva, pág. 43), como antonomasia de lo improbable (pág. 56) o como tema imposible y burlón de su próximo libro (pág. 68). Salamina supone, pues, para el narrador, una fijación cultural que no duda en nombrar como ejemplo para cualquier situación, en cualquier contexto. Este carácter informal en su uso hace que resulte más efectiva, desde el punto de vista narratológico, la aparición posterior de la referencia en boca de otro personaje, Daniel Angelats, en la cita que ya hemos reproducido anteriormente. Nos referimos a la extrañeza que manifiesta Angelats ante el título que quería dar S. Mazas a su novela, "Soldados de Salamina". Y al declarar que es "un título raro" (pág. 73), Angelats se sitúa en el nivel medio de cultura

del pueblo español, que ignora la referencia a la batalla de Salamina. Sólo un letrado, una persona con cierto grado de cultura, puede acceder al significado pleno de la intención de Sánchez Mazas. Y así ocurre con el narrador Javier Cercas que, después de oír la referencia a la antigua batalla de las Guerras Médicas, el más habitual de sus motivos recurrentes, se ve inmerso en una especie de premonición y, como si de una revelación se tratara, decide escribir *Soldados de Salamina* (pág. 74).

Asimismo, Salamina constituye tanto una referencia temática como espacial simbólica. En la novela remite al campo de batalla y a la heroicidad. Salamina fue el escenario, en el año 479 AC, de una batalla singular que representa el triunfo de la inteligencia contra la fuerza y la victoria del débil ante el poderoso. Sin embargo, la actualización temática que hubiera podido hacer Sánchez Mazas de Salamina queda sin aclarar en la novela, ya que la única referencia, que resulta circunstancial, la conocemos a través de un testigo, Daniel Angelats, según hemos visto anteriormente. En ese contexto la especificidad del tema (“un libro sobre todo aquello”) puede abarcar desde la historia entrañable de ‘los amigos del bosque’ hasta la Guerra Civil completa. Tampoco el narrador precisa más de lo ya apuntado sobre la verdadera significación de la anécdota de Salamina para él.

Sin embargo, ambas carencias no suponen un problema relevante desde el punto de vista narratológico. La importancia de la referencia a Salamina estriba en la creación de un vínculo más (casi irracional) entre los dos cronotopos históricos del pasado y del presente, y entre dos actantes, el narrador y el biografiado. De ese modo, Salamina se convierte en símbolo de la memoria, una memoria que consigue la reconstrucción y recuperación de un pasado mítico

que la comunidad no debe dejar que muera ya que forma parte de su cultura.

El cronotopo del "relato real" se fundamenta, en nuestra opinión, en un tipo de simultaneidad que consiste en proporcionar unidad coherente a la coexistencia de dos cronotopos globales, el histórico y el ficticio. Este procedimiento queda evidente en *Soldados de Salamina* mediante la constitución de un elevado número de personajes, convertidos en ficción a partir de su existencia en el mundo real⁵⁰⁹. Tres de los compañeros de Sánchez Mazas, vivos todavía, Andrés Trapiello, Ricardo Bolaño o el propio Javier Cercas, entre otros, remiten con mayor o menor consistencia al tiempo histórico real desde el universo cerrado de la novela. Aunque nosotros insistimos en la discriminación de los mundos posibles de la ficción respecto del cronotopo histórico objetivo, en el proceso de recepción el peligro de indistinción entre ambas categorías crea suficientes problemas como para implicar un debate continuo entre realidad y ficción, ya que el receptor medio sufre confusión ante el solapamiento de realidad y ficción⁵¹⁰.

⁵⁰⁹ Javier Cercas advierte que "El Javier Cercas del libro no es el mismo que el de las crónicas [periodísticas que escribe para *El País*] y tampoco se parece al que habla con usted. Y es que en cuanto alguien narra ya hay invención". Cristina Fernández Cubas declara que "... en cuanto una persona real aparece en un libro se convierte en personaje". Javier Marías coincide en la apreciación, aunque juega con la ironía para expresarlo: "Yo no soy responsable de que algunas personas reales empezaran a comportarse en la vida como si fueran personajes de *Todas las almas* tras su publicación". Declaraciones recogidas por J. A. Rojo: "La invasión de la realidad", Suplemento *Babelia*, diario *El País*, 17/3/2001.

⁵¹⁰ Recordamos aquí que *Soldados de Salamina* mantiene, desde su primera edición, una sistemática discusión sobre la relación entre realidad y ficción con la que se aborda a su autor en la gran mayoría de sus intervenciones. De igual modo, sigue constituyendo tema de viva discusión en artículos y conferencias, tal como pudimos comprobar en la intervención "Loitering with intent: *Soldados de Salamina*, by Javier Cercas" ["Merodeando con intenciones: *Soldados de Salamina* de Javier Cercas"], por Alexis Grohmann, en la Conferencia de la Asociación de Hispanistas del Reino Unido e Irlanda, Glasgow (Escocia), 14-16/4/2003.

9.3 Cronotopía y personajes

En cuanto a los personajes, quizá el aspecto más importante de *Soldados de Salamina* sea la búsqueda e institución de la figura del héroe, hecho que ocupa toda la tercera parte de la novela y se constituye como agente de la historia.

En el proyecto inicial "Soldados de Salamina", la biografía de Sánchez Mazas, el narrador incluye el episodio del fusilamiento de aquel mediante un relato de tercer nivel ya que reproduce lo que Daniel Angelats contó a Javier Cercas después de habérselo oído a Sánchez Mazas. En la anécdota que transmite el narrador de la novela sobre la huida de este último de sus ejecutores, el miliciano que lo encuentra y le salva la vida al no delatarlo (pág. 120) forma parte de una anécdota más entre las muchas que componen la biografía el falangista.

Después de terminada, la biografía no convence a su re creador, Javier Cercas, con lo que la narración alcanza un punto de estancamiento. Sin embargo, logra encontrar una salida a partir de una entrevista con el escritor Ricardo Bolaño, en la que el tema central lo supone una disquisición sobre el concepto y la naturaleza del héroe (págs. 148-149). Con ello se apunta, de manera implícita, a la carencia y, por tanto, a la necesidad de tal actante en lo que el receptor lleva leído hasta ese momento. En un encuentro posterior, Bolaño refiere a Cercas, casi por azar⁵¹¹, la historia de un soldado republicano llamado Miralles que había sido su amigo durante unos años.

⁵¹¹ *Soldados de Salamina*, pág. 153: "Fue allí, entre tazas de té y gin-tonics, donde me contó la historia de Miralles. No recuerdo por qué ni cómo llegó hasta ella"

La coincidencia entre los cronotopos biográficos de Sánchez Mazas y Miralles hace que el narrador los relacione y establezca la posibilidad de que el soldado republicano fuese quien salvó a Sánchez Mazas al evitar su delación. A partir de esta hipótesis, el narrador se convierte en periodista de investigación, haciendo girar la novela hacia el género detectivesco para encontrar al héroe que falta en su narración. Un héroe que encuadramos en el cronotopo mítico ya que sus atributos obedecen, en su mayor parte, al esquema del héroe tradicional. De acuerdo a su caracterización en la novela, el soldado Miralles pertenece a uno de los tipos del paradigma establecido por N. Frye⁵¹²: es superior a los otros hombres y a su entorno. Efectivamente, es superior a los demás porque demuestra su grandeza mediante “un acto de bondad en un momento tan extremo como es un conflicto”⁵¹³.

Grandeza aún mayor al ir avalada por un anonimato que el tiempo de la aventura no logra esclarecer, ya que el narrador establece en las últimas páginas del relato un doble juego entre la identificación implícita por parte de Cercas y la inmediata negación por parte de Miralles acerca de la identificación de éste con el miliciano salvador de Sánchez Mazas. En efecto, todas las señales (sobre todo el motivo del pasodoble *Suspiros de España*) parecen apuntar a Miralles, hasta el punto de que Cercas lo da por seguro, pero el mismo Miralles lo niega rotundamente:

“-... Casi como un ruego pregunté-: Era usted, ¿no?

⁵¹² N. Frye: *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957, citado por A. Marchese y J. Forradellas: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1978, s.v. *héroe*.

⁵¹³ Declaraciones de Javier Cercas en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1/7/02, recogida en <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2002/07/02/anticaurio/1025621006.html>.

Tras un momento de vacilación, Miralles sonrió ampliamente, afectuosamente, mostrando apenas su doble hilera de dientes desvencijados. Su respuesta fue:

-No." (págs. 204-205).

Pero el receptor sabe, para entonces, que existe la posibilidad de que Miralles en realidad esté mintiendo para permanecer fiel a la imagen que tiene de sí mismo, ya que piensa que su calidad personal no coincide con su idea de héroe, tal como manifiesta en conversación con el narrador:

"Miralles se me adelantó:

-Dígame una cosa. A usted Sánchez Mazas y su famoso fusilamiento le traen sin cuidado, ¿verdad?

-No le entiendo -dije, sinceramente.

Me buscó los ojos con curiosidad.

-¡Hay que joderse con los escritores! -Se rió abiertamente-. Así que lo que andaba buscando era un héroe. Y ese héroe soy yo, ¿no? ¡Hay que joderse! ¿Pero no habíamos quedado en que era usted pacifista? ¿Pues sabe una cosa? En la paz no hay héroes (...) Los héroes sólo son héroes cuando se mueren o los matan. Y los héroes de verdad nacen en la guerra y mueren en la guerra. No hay héroes vivos, joven. Todos están muertos. Muertos, muertos, muertos" (págs. 198-199).

La otra característica del héroe, el triunfo sobre su entorno, también la cumple Miralles. Un entorno muy amplio espacialmente e intenso vivencialmente, ya que abarca dos guerras, la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial, en las que Miralles dejó lo esencial de su existencia. Como héroe, está dotado de una

invencibilidad que le convierte en superviviente de la continua batalla que ocupó muchos años de su vida. Para Miralles, la guerra y su consecuente posguerra suponen una experiencia traumatizante, por lo que en definitiva la considera un fracaso. De ahí el aumento gradual de su escepticismo, que le hace dudar de la justificación de los conflictos, de sus causas y de sus consecuencias, como manifiesta cuando recuerda, ante Cercas, a sus amigos, caídos todos en el campo de batalla:

“Ninguno de ellos sobrevivió (...) Desde que terminó la guerra no ha pasado un solo día sin que piense en ellos. Eran tan jóvenes (...) Ninguno probó las cosas buenas de la vida (...) A veces pienso en ellos, y entonces me siento culpable (...) preguntándome por qué no estoy con ellos, como si los hubiese traicionado (...) Nadie se acuerda de ellos (...) y, menos que nadie, la gente por la que pelearon. No hay ni va a haber nunca ninguna calle miserable de ningún pueblo miserable de ninguna mierda de país que vaya a llevar el nombre de ellos” (págs. 200-201).

La imagen del héroe de *Soldados de Salamina* sobresale aún más por contraste con el antihéroe, Sánchez Mazas, que representa los valores negativos. Ambos no guardan una relación de antagonismo, ya que no actúan en el mismo nivel de la historia, así que la atribución de Sánchez Mazas como antihéroe es producto de la competencia del narrador. El contenido ideológico de su discurso se mantiene inexorable en su censura cuando habla de Sánchez Mazas y de su mundo, a saber, Falange Española, el franquismo y la actitud de S. Mazas en su vida privada. Su biografía la cierra el narrador con determinación, acusándole de culpable directo de la guerra civil de

1936: "Sánchez Mazas pagó con el olvido su brutal responsabilidad en una matanza brutal (...) Hay poca gente que se acuerde de él, y quizá lo merece" (pág. 140).

Soldados de Salamina se construye mediante la conjunción de distintos materiales narrativos con los que el narrador orquesta su discurso. Un lugar relevante lo ocupa la transmisión oral a cargo de los personajes. Este procedimiento dota a la novela de una rica dialogía. De hecho, la trama experimenta su primera evolución temática precisamente cuando Rafael Sánchez Ferlosio actúa como transmisor de la anécdota del fusilamiento frustrado de su padre. La narración de Sánchez Ferlosio induce a Javier Cercas a difundirla en forma de artículo periodístico, hecho que inaugura otra de las modalidades fundamentales de material narrativo, el mensaje escrito, que incluye, además, la carta personal y el diario. La carta personal del historiador Miquel Aguirre, como respuesta al artículo periodístico del narrador, proporciona a Cercas la pista (y el interés) de "los amigos del bosque", los milicianos que acompañaron a S. Mazas en los últimos días de la Guerra Civil, inmediatamente después de su fusilamiento frustrado. El diario de Sánchez Mazas, cedido por uno de los "amigos del bosque", proporciona datos valiosos sobre la materia narrada y nuevos datos sobre los que investigar. Volviendo a la transmisión oral, los "amigos del bosque" supervivientes, Daniel Angelats, Joaquín Figueras y María Ferré narran su propia historia como testigos directos que fueron de los últimos días de guerra para Sánchez Mazas. El otro superviviente es Miralles, que aglutina o se convierte en foco donde toda la información de la novela toma su verdadero sentido unitario. Otra modalidad específica de información es la proporcionada por la

investigación, llevada a cabo no sólo por el narrador sino también por Miguel Aguirre al principio de la novela, con lo que se convierte en un elemento primordial en la sintaxis narrativa.

9.4 Simultaneidad cronotópica

Soldados de Salamina constituye un buen ejemplo de simultaneidad cronotópica. Recordemos que este concepto se refiere a la representación artística de la intemporalidad o de la aminoración de la coordenada temporal mediante la disociación de su linealidad, rompiendo con ello el proceso de causalidad. Si bien en la novela no aparece la simultaneidad pura (que principalmente corresponde a las obras de carácter simbólico), sí conjuga una interesante mezcla de simultaneidad casual y simultaneidad dialógica, según el planteamiento de Bajtin y en los términos que exponíamos en el apartado 7.1 "Cronotopo y simultaneidad".

9.4.1 La simultaneidad casual

La simultaneidad casual se origina mediante la confluencia de acciones y personajes en un momento particular, luego su característica principal reside en la coincidencia. Bajtin establece la simultaneidad casual como recurso fundamental en la trama de la novela griega, pero podemos añadir que pervive como recurso habitual, actualizado, en la novela contemporánea (especialmente en la novela de aventuras) cuya trama acoja acción en el sentido aristotélico del concepto ya que, en la simultaneidad casual,

"El tiempo de la aventura tiene en la novela [griega] una vida bastante tensa; un día, una hora, e incluso un minuto *antes* o *después*, tienen siempre una importancia decisiva, fatal (...)

Ese tiempo está compuesto de simultaneidades y no simultaneidades casuales⁵¹⁴.

Así ocurre en los primeros compases de *Soldados de Salamina* cuando el historiador Miguel Aguirre origina el interés de Javier Cercas hacia la historia de “los amigos del bosque” ofreciéndole el primer contacto que le conducirá hacia ellos. Este contacto, Jaume Figueras, sobrino de uno de dos de los “amigos del bosque”, está ilocalizable por teléfono, lo que provoca un caso de no simultaneidad que coloca al narrador en un estancamiento en su intento de continuar la historia de Sánchez Mazas, e incluso llega a pensar que el contacto no existe. Sin embargo, cuando todo parece estar perdido para Javier Cercas, surge un proceso de simultaneidad casual que neutraliza a su opuesto y permite de nuevo el progreso de la trama:

“Un día me encontré *por casualidad* con Aguirre (...) Entonces me preguntó si había hablado con Figueras [...y...] contesté que no, furiosamente añadí:

-Si es que existe

-Si es que existe quién

-¿Quién va a ser? Figueras

(...)

-No seas idiota (...) Claro que existe

(...) Luego prometió que hablaría con él.

Tres días más tarde me llamó Figueras. Se disculpó por no haberlo hecho antes” (pp. 43-45) [La cursiva es nuestra].

La simultaneidad casual también tiene importancia en la construcción de la trama cuando posibilita la introducción de Miralles. Cercas recibe una llamada telefónica imprevista del escritor chileno

⁵¹⁴ M. Bajtin: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, (1975) 1991, p. 247

Ricardo Bolaño a la semana de haberlo entrevistado Cercas, para pedirle que le acompañe a renovar su permiso de residencia. La casualidad se acentúa por dos motivos: en primer lugar sorprende que de una entrevista quede tan marcada amistad; y por otro lado, Cercas admite el compromiso porque resulta más fácil aceptarlo que excusarlo. Una vez que se produce el encuentro y se hallan en el bar de un hotel, de nuevo aparece el recurso de la simultaneidad casual cuando, sin un motivo aparente, Bolaño narra la vida de un amigo ocasional que dejó de ver hace veinte años, Miralles, que se convertirá en el héroe que el narrador necesitaba para retomar su proyecto abandonado, la escritura de *Soldados de Salamina*: "Fue allí, entre tazas de té y gin-tonics, donde me contó la historia de Miralles. No recuerdo por qué ni como llegó hasta ella" (pág. 153).

La importancia de la anécdota de Miralles la revela el propio Cercas a su novia:

"... le conté a Conchi, mientras comíamos en un self-service, la historia de Miralles, le expliqué el error de perspectiva que había cometido al escribir *Soldados de Salamina* y le aseguré que Miralles (o alguien como Miralles) era justamente la pieza que faltaba para que el mecanismo del libro funcionara" (pág. 167).

por lo que inmediatamente se ocupa en averiguar el paradero del soldado republicano que pudo ser quien perdonara la vida a Sánchez Mazas.

9.4.2 La simultaneidad dialógica

La simultaneidad dialógica o actancial atañe a la modalización de los personajes en sus trayectorias. Mediante este proceso de

simultaneidad el personaje muestra su integración en el mundo representado a través de su conocimiento, su escala de valores, sus anhelos, sus privaciones y, en suma, su comportamiento a lo largo de la trama. Bajtin señala que el artífice de la simultaneidad dialógica es Dostoievsky mientras que su oponente, por su discurso marcadamente monológico, es Tolstói⁵¹⁵. Los cronotopos principales de la obra de Dostoievsky se relacionan con los acontecimientos de crisis, regeneraciones, aciertos, decisiones que determinan toda la vida del hombre. Según Bajtin, el tiempo en este cronotopo se convierte en un instante que parece no tener duración y que se sale del transcurso normal del tiempo biográfico⁵¹⁶. En la narrativa de L. Tolstói, por el contrario, el cronotopo principal es el biográfico, donde “crisis, caídas, renovaciones y resurgimientos (...) no son instantáneos, y no salen del curso biográfico, sino que están fuertemente soldados a él”⁵¹⁷.

Se trata aquí de procesos que tienden a la estabilización, a la permanencia, a la duración en la coordenada temporal, donde el instante se ignora por la necesidad de dar longitud al tiempo.

En *Soldados de Salamina* se dan, aunque diferenciadas, las dos manifestaciones discursivas, la monológica y la dialógica.

La segunda parte de la novela, la titulada “Soldados de Salamina” se ocupa de la biografía de Sánchez Mazas por lo que en ella, tal como ocurre en la obra de Tolstói, el tiempo es demorado, deteniéndose no sólo en los momentos importantes de la vida del biografiado, sino en los detalles correspondientes a su contexto histórico: familia, compañeros, enemigos, Falange Española, régimen político, guerra, todo se desarrolla de acuerdo a un ordenamiento

⁵¹⁵ M. Bakhtin: *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Minneapolis, Minnesota, University Minnesota Press, (1963) 1984, pp. 20 y 22

⁵¹⁶ M. Bajtin: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, (1975) 1991, p. 399

⁵¹⁷ *Ib.*, p. 400

temporal dilatado. Por otro lado, como corresponde al discurso monológico, el narrador se hace cargo absoluto de su discurso⁵¹⁸, con lo que deja constancia continua de su ideología. Como ya hemos citado algún ejemplo donde se refleja la opinión del narrador sobre S. Mazas, acudimos ahora a un pasaje donde la crítica recae sobre un aspecto del cronotopo histórico real, la figura del general Franco y su régimen político:

“[Las] ideas y el estilo de vida [falangistas] con el tiempo y sin que nadie pudiera sospecharlo –y menos que nadie el propio Sánchez Mazas- acabarían convertidos en el estilo de vida y las ideas que, primero adoptadas como revolucionaria ideología de choque antes las urgencias de la guerra y más tarde rebajadas a la categoría de ornamento ideológico por el militarote gordezuelo, afeminado, incompetente, astuto y conservador que las usurpó, acabarían convertidas en la parafernalia cada vez más podrida y huérfana de significado con la que un puñado de patanes luchó durante cuarenta años de pesadumbre por justificar un régimen de mierda” (pág. 86).

En el otro extremo, la simultaneidad dialógica de *Soldados de Salamina* se constituye como factor determinante en la construcción del resto de la novela. En las partes primera y tercera el narrador cede la palabra a los personajes evitando sus propios juicios y dejando que se oigan las voces ajenas en su plenitud. El equilibrio dialógico entre todos los actantes alcanza una consistencia que contribuye a que la historia de la novela produzca la impresión de construirse sola, en función de la autoridad comunicativa de los personajes al realizar sus actos o desplegar su competencia o conocimiento en un aspecto

⁵¹⁸ *Ib.*, p. 213: “la palabra directa del autor” dice Bajtin de Tolstói

determinado. El narrador frecuentemente tiene que ceder su posición privilegiada para superar su confusión, su desconfianza, su ignorancia o su indiferencia. Por eso los personajes contribuyen en la evolución de la trama: Daniel Angelats al desvelar el título que la novela tomará por partida doble (la biografía de Sánchez Mazas y la novela que leemos); Miquel Aguirre lanza al narrador a la acción que luego nos relatará, la búsqueda de "los amigos del bosque"; y Ricardo Bolaño pone a Cercas sobre la pista del héroe que necesita para su 'relato real'.

La coexistencia de las distintas voces provoca que el factor temporal tienda a desaparecer ya que presenta un cronotopo fragmentario, discontinuo, configurado mediante la combinación de múltiples aspectos que atentan contra la sucesión, contra la linealidad uniforme del tiempo y, en definitiva, contra la causalidad. De ese modo, la simultaneidad dialógica organiza la narración en términos espaciales.

9.5 El cronotopo del camino y el viaje

9.5.1 El cronotopo del camino y el motivo del encuentro

Es claro que *Soldados de Salamina* no pertenece al género de la novela de viajes, pero el cronotopo del camino tiene una importancia sobresaliente en su construcción artística, en el sentido actualizado del concepto. En esta novela, los espacios ajenos y lejanos del género de viajes se convierten en movimientos dentro de un espacio reducido, la ciudad de provincias, un microuniverso donde las vidas de sus seres se desarrollan en plenitud. La limitación física de ese espacio urbano la compensan sus habitantes con un movimiento continuo que despliega

una rica variedad de encuentros y acciones. Las cercanas fronteras que lo delimitan no pueden impedir la necesidad que tienen los personajes de indagar los ámbitos que los rodean para recorrer su trayectoria vital por esos caminos físicos que, desde el punto de vista narrativo, contribuyen a la progresión de la trama.

Precisamente, *Soldados de Salamina* no iniciará su andadura hasta que su narrador se lance al exterior en busca de motivaciones. Su estado inicial lo marca un bloqueo existencial producido por una vida insatisfactoria que le lleva a un abandono total de sus actividades, familiares, sociales y laborales. Periodista en excedencia por la ilusión de convertirse en escritor exitoso, pronto sucumbe al desfallecimiento:

“El resultado de este cambio de vida fueron cinco años de angustia económica, física y metafísica, tres novelas inacabadas y una depresión espantosa que me tumbó durante dos meses en una butaca, frente al televisor” (pág. 17).

La situación se agrava cuando su depresión amenaza con alcanzar un punto sin retorno por la coincidencia de varios acontecimientos traumáticos:

“Tres cosas acababan de ocurrirme por entonces: la primera es que mi padre había muerto; la segunda es que mi mujer me había abandonado; la tercera es que yo había abandonado mi carrera de escritor” (pág. 17).

La solución llega cuando se da cuenta de la necesidad de pasar a la acción, “ponerse en camino” hacia la normalización de su existencia, para lo que solicita y consigue su reincorporación anticipada al trabajo. Con esta iniciativa comienza un periplo urbano que le llevará de un

espacio a otro en busca de su vocación escritora o, dicho de otro modo, de su discurso, de la novela que tenemos en las manos.

Un aspecto muy importante que debe tenerse en cuenta en *Soldados de Salamina* concierne a la asociación fundamental entre el cronotopo del camino y el motivo del encuentro. La implicación de las relaciones entre personajes aumenta, como señala M. Bajtin⁵¹⁹, el grado de intensidad emotivo-valorativa; es decir, el compromiso personal que los actantes vuelcan en las relaciones con los demás influye en la evolución de la trama. Así ocurre con el narrador de *Soldados de Salamina*, que abandona su papel inicial de sujeto pasivo gracias a su favorable reacción ante las relaciones con otros personajes que aparecen en su vida. Esos encuentros, que se caracterizan por su carácter casual o inesperado, hacen evolucionar su desarrollo actancial mediante la institución de pruebas que el protagonista debe ir superando.

Los encuentros con Miguel Aguirre y con Roberto Bolaño suponen sendos ejemplos de la importancia de esas relaciones entre personajes. Gracias al encuentro con Miquel Aguirre, el narrador puede acceder a la siguiente etapa de su peripecia, pasar del estado inicial que supone la publicación de un artículo periodístico (hecho completo en sí mismo) a la búsqueda de una anécdota, el fusilamiento del falangista Rafael Sánchez Mazas. El encuentro con el escritor Ricardo Bolaño cumple idéntica función ya que desencadena la búsqueda del héroe que el narrador, Javier Cercas, necesita para su relato. De ese modo, Aguirre y Bolaño desarrollan el papel actancial de ayudantes al proporcionar una asistencia imprescindible al

⁵¹⁹ *Ib.*, p. 250

protagonista en la consecución del objeto que tiene asignado, la averiguación de la anécdota de Sánchez Mazas. Además, estos encuentros, aunque se producen con cierto grado de simultaneidad casual, no terminan en la primera entrevista, sino que dejan una amistad que sigue operando en diferentes grados a lo largo de la trama. Con ello se cumple una de las características fundamentales del motivo del encuentro, en el que

“...pueden aparecer diversos contrastes, pueden encontrarse y combinarse destinos diversos. Aquí se combinan, de manera original, las series espaciales y temporales de los destinos y vidas humanos”⁵²⁰.

En la novela urbana el camino recorrido suele quedar implícito, pero el cambio de espacios adopta la mayoría de las características del cronotopo del camino: asociación al motivo del encuentro, la importancia de los procedimientos de casualidad, simultaneidad y no simultaneidad, el aspecto emotivo-valorativo del contacto entre personajes, la exposición a un mundo ajeno. Cuando Bajtin declara

“Generalmente, en la novela, los encuentros tienen lugar en el “camino”. El “camino” es el lugar de preferencia de los encuentros casuales. En el camino (en el “gran camino”), en el mismo punto temporal y espacial, se intersectan los caminos de gente de todo tipo: de representantes de todos los niveles y estratos sociales, de todas las religiones, de todas las nacionalidades, de todas las edades”⁵²¹

se refiere a la novela antigua y, obviamente, resulta clara su exactitud si pensamos en obras como *Don Quijote de la Mancha*, pero

⁵²⁰ *Ib.*, p. 394

⁵²¹ *Ib.*, p.394

se hace necesaria una actualización si se pretende captar el trabajo de Bajtin en toda su importancia, tal como él mismo aconseja en las últimas líneas de su ensayo "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela"⁵²². El hecho de que no exista el "gran camino" en la novela urbana contemporánea, obliga a prescindir de motivos como los cruces de caminos, pero el motivo del encuentro en *Soldados de Salamina* se materializa a partir de citas telefónicas o escritas, y surge por causas personales, casuales o profesionales; y, como dice Bajtin, pone en relación a "gente de todo tipo".

En *Soldados de Salamina*, el motivo del encuentro, como apuntábamos al hablar de la simultaneidad cronotópica, desencadena la trama de la novela al sacar al narrador de una rutina tediosa en el periódico para el que trabaja. El escritor Rafael Sánchez Ferlosio confía a Javier Cercas, en una entrevista, la anécdota del fusilamiento de su padre. Se trata de una entrevista cuya única trascendencia reside en el establecimiento de esa información ya que, por su naturaleza profesional y por el distanciamiento de Sánchez Ferlosio, no crea ninguna clase de vínculo posterior, reduciendo su contenido emotivo-valorativo a esa simple confidencia familiar que, por otra parte, no constituye un secreto.

A partir de aquí, el motivo del encuentro se tematiza y se convierte en un procedimiento constante que sigue el siguiente esquema: encuentro-prueba-(fracaso momentáneo)-éxito.

La trama de *Soldados de Salamina* no conoce el fracaso absoluto en las pruebas que se le presentan al narrador ya que las escasas veces en que aparece algún leve problema o amenaza siempre se termina solucionando. Su objetivo consiste en narrar una historia, la

⁵²² *Ib.*, p. 409

de Rafael Sánchez Mazas, y en ese sentido, si una de las pruebas hubiera resultado irrealizable el relato no habría podido existir.

Una de las primeras pruebas que el narrador debe superar la establece el historiador Miquel Aguirre, que le 'encomienda' contactar con "los amigos del bosque" (los antiguos amigos de Sánchez Mazas) a través del sobrino de uno de ellos, un constructor local. El primer intento se convierte en un fracaso momentáneo, pero Miquel Aguirre acude en ayuda del narrador cuando se encarga personalmente de procurar el contacto entre Javier Cercas y Joaquín Figueras. Éste le conduce a los tres supervivientes de "los amigos del bosque", todos ellos alrededor de los ochenta años de edad. El resultado de todos estos encuentros siempre es el mismo, la obtención de información en torno al fusilamiento de Sánchez Mazas, que se convierte en la parte más importante de su biografía. La parte oficial, pública de la vida del falangista la consigue el narrador en el Archivo Histórico de Gerona. Este caso también muestra hasta qué punto Javier Cercas (y, en consecuencia, la trama) depende de los encuentros, ya que en el Archivo Histórico no logra conseguir la información por sus propio medios. Cuando está a punto de desistir, el funcionario del Archivo le ofrece su ayuda (que resulta crucial) para la obtención del expediente de uno de "los amigos del bosque".

Todos estos encuentros ponen de relieve la variedad del elenco social y profesional de personajes y la adecuación de cada estatus a los elementos de la narración, de modo que, dependiendo de la categoría social del personaje, las entrevistas se producirán en un bar u otro. Para mantener todos esos encuentros, Javier Cercas se ve obligado a salir a un mundo ajeno, ya que incluye lugares y

personajes que nunca antes había conocido, como ocurre cuando tiene que ir a casa del escritor Ricardo Bolaño para entrevistarlo.

La intensidad emotivo-valorativa, que representa el compromiso personal de los personajes en sus relaciones, varía de acuerdo a la función del encuentro. El narrador establece con Miguel Aguirre una relación con un grado de intensidad notable que incluso constituye el principio de una amistad (Aguirre tiene la confianza de llamar idiota a Cercas, pág. 44). La relación que tiene el menor grado emotivo la supone el encuentro ocasional, único y distante con el escritor Sánchez Ferlosio.

No menos importante debemos considerar los encuentros del narrador con su novia, Conchi, "pitonisa de la televisión local" (pág. 46) y persona zafia pero que, en nuestra opinión, representa la conciencia o alter ego del narrador, Javier Cercas, por la actitud crítica y directa que Conchi mantiene hacia los planteamientos de él. Como en los casos anteriores, sus citas se realizan en un espacio ajeno al narrador (en restaurantes todas menos una que transcurre en casa de Conchi que, como espacio, resulta tratada despectivamente por el narrador).

En la tercera parte de *Soldados de Salamina* el motivo del encuentro consta de las entrevistas con el escritor chileno Ricardo Bolaño y con el antiguo miliciano Miralles, hombre de campo que vive en una residencia de ancianos. Ambos personajes mantienen el mayor grado de intensidad emotivo-valorativa respecto de Javier Cercas. En el caso de Bolaño queda como amistad incondicional entre colegas, y con Miralles mantiene la más emotiva ya que representa los valores positivos del ser humano además de proyectarse como imagen del padre de Javier Cercas, muerto unos pocos años antes.

Pero también la biografía de Rafael Sánchez Mazas tiene en el encuentro un motivo principal. De todos ellos, el encuentro más relevante lo constituye el de Sánchez Mazas con los amigos del bosque después de huir del pelotón de fusilamiento. Puede constituirse como ejemplo paradigmático del encuentro en los términos señalados por Bajtin. En primer lugar, se produce por la acción de la simultaneidad casual ya que los amigos del bosque, soldados republicanos desertores, por azar coinciden con Sánchez Mazas (que en principio los considera un peligro) en el lugar del bosque donde éste permanece escondido. Mientras que para el falangista dicho espacio resulta totalmente ajeno y amenazante, para los "amigos del bosque" tiene un significado más acogedor por formar parte de su región de nacimiento; sin embargo, aunque están en su comarca de origen, dentro de los límites de su idilio familiar, tienen que permanecer escondidos e inactivos por desertores. Por consiguiente, Sánchez Mazas y "los amigos del bosque" se encuentra igualados por el espacio, un espacio regido por el caos de una guerra en sus momentos finales y con la posibilidad de convertirse en un infierno para todos. Esta situación de igualdad ante el destino incierto posibilita una relación de amistad entre unos individuos que en circunstancias normales habrían sido enemigos. Los soldados republicanos y el fundador de Falange Española enseguida admiten que tienen mayor probabilidad de conservar la vida si actúan juntos, con lo que el contacto de días enteros en obligada clandestinidad y siendo alimentados por la misma persona, una joven campesina y su familia, desarrollan una amistad que quedará indeleble. Aunque no volvieron a encontrarse nunca más, "los amigos del bosque" apelan a esa amistad para que Sánchez Mazas saque a uno de ellos de la cárcel en la que

permanece represaliado por su pasado republicano. Sánchez Mazas, en su momento de máximo poder en el aparato de gobierno franquista, hace honor a aquella antigua y atípica camaradería.

9.5.2 El cronotopo del viaje

En términos generales, en el género narrativo, el viaje conlleva tres resultados diferenciados:

1) El viaje introduce una variación en el desarrollo de la trama aportando nuevos temas, además de colaborar en la consolidación de los temas previos relacionados con él.

2) El viaje implica una progresión actancial (de significado positivo o negativo) en la trayectoria personal del viajero.

3) El viaje tiene su origen en la necesidad de búsqueda y hallazgo que tiene el personaje. Esa búsqueda que supone todo viaje tiene relación con el motivo del aprendizaje en el que, según veíamos, P. G. Adams establece tres opciones de consecución: el éxito, el fracaso o la búsqueda eterna.

En *Soldados de Salamina*, el viaje más relevante para nuestros propósitos es el que realiza el narrador a Dijon, Francia, y cuya motivación radica en la búsqueda de un héroe para su novela, Miralles.

El viaje de ida lo hace en un tren hotel y apenas sí tenemos noticias del trayecto ya que Javier Cercas sólo cita un par de detalles de escasa importancia. Sin embargo, en ese resumen queda claro que lo realmente trascendente de esa expedición es Miralles:

“Era un tren hotel, un tren nocturno en cuyo restaurante de mullidos asientos de cuero y ventanales lamidos por la velocidad de la noche recuerdo que estuve hasta muy tarde

bebiendo y fumando y pensando en Miralles, y a las cinco de la mañana, estragado, sediento y con sueño, bajé en la estación de Dijon” (pág. 180).

La ciudad francesa de Dijon no representa un espacio exótico para el narrador y, por tanto, de su relato puede inferirse la falta de novedad que para él representa el contacto con el país vecino y el contraste con una cultura ajena. Cuando Cercas declara “Nunca había estado en Dijon” (pág. 181), el receptor puede deducir que el narrador sí ha estado, sin embargo, anteriormente en Francia y, muy posiblemente, en la misma comarca o en otra cercana. Tampoco existe ninguna referencia a la lengua que se utiliza en la comunicación, por lo que puede asumirse que el narrador puede comunicarse con los nativos sin tener problemas relevantes⁵²³.

Esta ausencia de exotismo, esa falta de confrontación de dos realidades ajenas que habitualmente supone un viaje⁵²⁴ hace que sobresalga aún más la función específica que lleva a Cercas a Dijon, el encuentro con Miralles.

Del resultado de ese encuentro depende la evolución de la trama y el éxito o fracaso del planteamiento temático de la tercera parte de la novela, la búsqueda del héroe. Como ya señalábamos más arriba al referirnos a la constitución del héroe, Cercas consigue su objetivo de una manera ambigua o, si se prefiere, abierta. La solución al dilema de si Miralles es o no el miliciano que salvó la vida a Sánchez Mazas depende, en última instancia, de la inclinación del receptor, ya que después de que todas las inferencias conduzcan a una respuesta

⁵²³ Nótese que el narrador sí se refiere a la dificultad de entendimiento con el personal del hotel de Cancún en el que se encuentra hospedado porque la guía turística y los monitores “no hablaban una sola palabra de castellano” (p. 50)

⁵²⁴ M. Bajtin: *Op. cit.*, p. 254

afirmativa, el propio Miralles lo niega con un seco y definitivo “No”. Sin embargo, el narrador introduce, inmediatamente a continuación de la respuesta de Miralles, una nueva ambigüedad cuya interpretación de nuevo debe completar el receptor, si pretende llegar a una solución definitiva: “[Miralles] Apartó la mano de la ventanilla y le ordenó al taxista que arrancara. Luego, bruscamente, dijo algo, que no entendí...” (pág. 205).

Al contrario que el de ida, el trayecto de vuelta en tren sí destaca la importancia del viaje. Si el de ida se resume como puro trámite de cambio entre espacios, el de vuelta tiene la función narrativa de valorar el resultado que ha obtenido el narrador en la búsqueda del héroe de su novela. Mediante una digresión, a modo de corifeo de tragedia griega, el narrador relata sus opiniones y deducciones para demostrar que ha conseguido el objetivo que llevaba planteándose desde el momento que decidió escribir la novela. Dicho objetivo tiene, en realidad, una triple dimensión. Por una parte, metaliteraria, por tratarse de la búsqueda de un elemento necesario estructuralmente para completar la historia que quiere novelar. En segundo lugar, personal, porque supone un punto de inflexión en su trayectoria vital, ya que supera una etapa de madurez como resultado del aprendizaje asociado al viaje. En tercer lugar, su objetivo tiene una dimensión simbólica porque el hallazgo de Miralles es también el hallazgo de la figura del padre (por repetir la expresión del autor), el padre universal de toda una generación sin pasado histórico, la primera generación de la posguerra, que no tiene norte existencial, sustentada en el vacío porque la pérdida de la memoria colectiva despojó al presente de su necesario pasado. De ese modo, el hallazgo de Miralles supone el encuentro con los progenitores, la recuperación

de las raíces y la memoria, y la reinstauración de la historia de una comunidad.

La cita siguiente contiene las ideas principales de lo que venimos exponiendo. La situación estratégica de la cita, en los compases finales de la novela, destaca su importancia y, de hecho, desempeña una función recolectora respecto del discurso:

“Y allí, sentado en la mullida butaca de color calabaza del vagón restaurante, acunado por el traqueteo del tren y el torbellino de palabras que giraba sin pausa en mi cabeza, con el bullicio de los comensales cenando a mi alrededor y con mi whisky casi vacío delante, y en el ventanal, a mi lado, la imagen ajena de un hombre entristecido que no podía ser yo pero era yo, allí vi de golpe mi libro, el libro que desde hacía años venía persiguiendo, lo vi entero, acabado (...); mientras yo contase su historia Miralles seguiría de algún modo viviendo y seguirían viviendo también, siempre que yo hablase de ellos [los olvidados por la Historia]” (pág. 208).

9.6 Las unidades espaciales y el cronotopo

Aunque quizá resulte inexacto declarar que *Soldados de Salamina* es una novela de espacio, éste ocupa un lugar preeminente en la constitución de los elementos sintácticos de la novela. De hecho, *Soldados de Salamina* cumple lo que W. Kayser señala como característica fundamental de lo que denomina *novela de espacio*⁵²⁵:

Por un lado despliega un mundo múltiple y abierto, que si bien no cubre grandes distancias sí comprende una variedad considerable de lugares, desde la comarca de Banyoles hasta Madrid, Barcelona y

⁵²⁵ W. Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, (1954) 1985, p. 486

Dijon (Francia). De hecho, sus protagonistas principales, Javier Cercas y Sánchez Mazas, viven sus respectivas historias a través de un continuo periplo cuyas etapas implican la evolución tanto de los personajes como de la trama.

En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, la trama configura una estructura episódica, tanto en la biografía de Sánchez Mazas como en la peripecia de Javier Cercas. Efectivamente, los acontecimientos no se engarzan mediante una continuidad causal, como demuestra la división tripartita de la estructura externa de la novela: los personajes de la primera parte no tienen contacto ni relación con los de la tercera parte, si exceptuamos el narrador. La segunda parte, la biografía de Sánchez Mazas, actúa como leve engarce entre las otras dos, pero desde una distancia de sesenta años y, por tanto, sus acontecimientos no tienen una continuidad con los del resto de la novela.

La última característica que señala Kayser para la novela de espacio se refiere a la profusión de personajes nuevos, hecho que está en relación directa con la multiplicidad de espacios. Sin duda, en *Soldados de Salamina*, la proporción entre espacios y personajes de nueva aparición se salda a favor de estos últimos. De hecho, a todos, excepto a su novia Conchi (que por otro lado es reciente y ocasional), los conoce el narrador durante el desarrollo de su historia. Miquel Aguirre, Rafael Sánchez Ferlosio, Andrés Trapiello, "los amigos del bosque", Ricardo Bolaño o Miralles son individuos con los que Javier Cercas, el narrador, no había tenido contacto directo antes de la aparición de aquellos en la trama.

Los espacios de *Soldados de Salamina* pueden estudiarse en su relación con la teoría cronotópica bajtiniana según lo establecido en nuestro epígrafe 6.7 “Tipología del cronotopo” donde la propuesta de H. Mitterand⁵²⁶ quedaba adaptada a nuestros propósitos como sigue:

1. Cronotopo cultural
2. Cronotopo del género de novela
3. Cronotopo específico de la obra
4. Cronotopos temáticos

A la imbricación de las cuatro categorías cronotópicas señaladas, incluiremos la función de los diferentes espacios y su relación con motivos, temas y personajes, además de destacar su trascendencia en la historia novelada. Así, por ejemplo, al hablar del Bar Bistrot se hace necesario destacar su vinculación al motivo del encuentro, con lo que su función tiene un significado social. El Bistrot es un espacio que pertenece al universo particular de la novela en cuanto que acoge a unos personajes y unas acciones que no tienen cabida en un mundo distinto. Pero, al mismo tiempo, representa a un tipo de espacio habitual del género narrativo, el bar, respecto del cual el Bistrot no supone desvío alguno, ya que conserva las características propias del *topos* genérico del bar. Además, como espacio perteneciente al cronotopo cultural, el Bar Bistrot de *Soldados de Salamina* puede relacionarse con el Bar Bistrot de la ciudad de Gerona que pertenece al tiempo histórico objetivo, localizado en el casco antiguo, frente a la escalinata de la iglesia de Sant Doménech, y cuya decoración, de ‘estilo bistrot’, coincide con la que se atribuye al Bar Bistrot de la novela (pág. 28).

⁵²⁶ H. Mitterand: *Émile Zola: Fiction and Modernity*, London, The Émile Zola Society, 2000

Como sabemos, Bajtin llega a la conclusión de que los cronotopos de una novela se relacionan de acuerdo a unas categorías jerárquicas que ellos mismos establecen en función de la importancia que tienen en la trama. En sus "Observaciones finales" declara que:

"Sólo nos referimos aquí a los grandes cronotopos, abarcadores y esenciales. Pero cada uno de estos cronotopos puede incluir un número ilimitado de cronotopos más pequeños: pues cada motivo, como hemos dicho, puede tener su propio cronotopo"⁵²⁷.

En *Soldados de Salamina*, el nivel más alto de esa jerarquía lo supone el cronotopo cultural, que aglutina a todos los demás. Su posición primordial se debe a que tiene su referencia en las coordenadas espacio-temporales del tiempo histórico objetivo: "El cronotopo determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad"⁵²⁸.

El cronotopo cultural se centra, pues, en la parte del mundo representado que remite a las circunstancias y realidades de una determinada época histórica, independientemente del grado de transformación que sufra en su adaptación al mundo representado de la novela.

En *Soldados de Salamina* aparecen dos cronotopos culturales globales que abarcan a los demás: el cronotopo de la Guerra Civil española y el cronotopo de la España de los últimos años del siglo XX. Dentro de ellos, por otra parte, puede establecerse una nueva relación de dependencia, ya que los acontecimientos novelados que pertenecen a la época más reciente nacen y dependen de la necesidad de establecer o, más exactamente, narrar los sucesos del cronotopo

⁵²⁷ M. Bajtin: *Op. cit.*, p. 402

⁵²⁸ *Ib.*, p. 393

relacionado con el fusilamiento fallido de Sánchez Mazas, sesenta años antes, en 1939. Así pues, el cronotopo de la Guerra Civil queda establecido como el cronotopo más importante de *Soldados de Salamina*, en coherencia con uno de sus temas más relevantes, la recuperación de la memoria colectiva.

Los espacios que se incluyen en el cronotopo cultural de *Soldados de Salamina* son muy variados y cumplen las más diversas funciones, y ante la imposibilidad de tratarlos con exhaustividad, repasaremos los más importantes: la gran ciudad, la ciudad de provincias, la zona rural y, por último, citaremos algunos cronotopos temáticos. Antes conviene destacar que la gran ciudad es el espacio del cronotopo de la Guerra Civil, mientras que el cronotopo del siglo XX configura su espacio en relación a la ciudad de provincias. La zona rural, sin embargo, constituye el espacio común a ambos cronotopos (que, además de la oposición entre gran ciudad y ciudad de provincias, pueden constituir otras oposiciones como pasado y presente, o biografía de S. Mazas e historia de J. Cercas, o victoria ominosa y memoria colectiva).

La gran ciudad, cronotopo de la Guerra Civil española, se vincula al personaje principal, Rafael Sánchez Mazas, y tiene sus escenarios en tres ciudades: Bilbao, Madrid y Barcelona. Bilbao representa el idilio familiar de Sánchez Mazas, el lugar donde pasa su infancia y adolescencia bajo la tutela de su madre viuda. Después de un paréntesis en Madrid, donde se licencia en Derecho, vuelve una temporada a Bilbao, donde a los veintiún años de edad empieza a abrazar los ideales políticos que le llevan al fascismo. De allí se irá

como corresponsal de guerra a Marruecos, para el diario *El Pueblo Vasco*. En África comienza un periplo que le alejará definitivamente del idilio familiar de Bilbao.

Madrid representa la dimensión social, de plenitud y de ocaso de Sánchez Mazas para terminar en una restauración del equilibrio, un difícil equilibrio, en la posguerra. En 1929, cuando tiene treinta y cuatro años de edad, retorna a Madrid, lugar que en los primeros años treinta se convierte en un hervidero político por la descomposición de la Monarquía y la instauración de un gobierno republicano. Sánchez Mazas concentra todos sus esfuerzos en luchar contra la República, con lo que Madrid se convierte en su esfera política. Hace amistad con José Antonio Primo de Rivera y ambos se convierten en dos de los fundadores de Falange Española, que queda constituida el 29 de octubre de 1933. La actividad política de Sánchez Mazas así como su protagonismo y responsabilidad en el estallido de la Guerra Civil queda de manifiesto en la novela:

“Así que en 1929, de regreso en Madrid, Sánchez Mazas ya había tomado la decisión de consagrarse por entero a lograr que ese tiempo [la reencarnación de los condotieros renacentistas o, de otro modo, el surgimiento del fascismo italiano] también volviera a España. En cierto modo lo consiguió. Porque la guerra es por excelencia el tiempo de los héroes y los poetas, y en los años treinta poca gente empeñó tanta inteligencia, tanto esfuerzo y tanto talento como él en conseguir que en España estallara una guerra” (págs. 82-83).

Cuando todo parecía una cercana victoria para Sánchez Mazas, Madrid se torna espacio enemigo para él poco antes de que estalle la Guerra Civil: ingresa en prisión a principios de 1936 por sus

actividades políticas ilegales y desestabilizadoras pero, aprovechando un permiso, logra refugiarse en la Embajada de Chile. Como el peligro de la capital se vuelve cada vez más amenazador, huye a Barcelona. Aquí se une a un grupo falangista de la quinta columna, pero vuelve a ser detenido en noviembre de 1937 y permanece preso en la capital catalana hasta que es trasladado al santuario-cárcel de Santa María del Collell, en la comarca de Banyoles, Gerona. Tanto Barcelona como el camino hasta Banyoles se convierten, en aquellos momentos, en espacios de destrucción por constituirse en tránsito de la desbandada desesperada de un pueblo que huye de la inminente victoria del ejército franquista:

“Al salir de Barcelona y tomar la carretera del exilio, el espectáculo se torna apocalíptico: un alud despavorido de hombres y mujeres y viejos y niños, de militares y civiles mezclados, cargados con ropas, colchones y enseres domésticos, avanzando penosamente con sus andares inconfundibles de derrotados o subidos a los carros y los mulos de la desesperación, abarrota la calzada y las cunetas, sembradas a trechos de cadáveres de animales con las tripas al aire o de vehículos desahuciados” (págs. 96-97).

En el cronotopo cultural del presente histórico de la narración, la gran ciudad no tiene una presencia tan relevante, pues la acción transcurre, principalmente, en dos ciudades de provincia, Gerona y la francesa Dijon.

Lugar donde vive y trabaja el narrador, Javier Cercas, Gerona aparece como un lugar de residencia neutro, sin atributos positivos ni negativos para él. La ciudad se configura como un espacio que Cercas

conoce muy bien pero con el que no tiene especiales vínculos, donde lleva una vida eminentemente práctica y rutinaria. Los bares que frecuenta, el periódico mismo donde trabaja, la falta de amigos y el carácter ocasional de su noviazgo hablan de la desvinculación del personaje respecto del espacio que habita. Por esa razón, Gerona se convierte en lugar universal, representante de todas las ciudades de dimensiones similares y dotaciones equivalentes.

Cercas se mueve por la ciudad con la seguridad del que lleva viviendo en ella muchos años, pero sin comprometerse con la historia ni con la vida intrínseca del lugar. El protagonista recorre Gerona para dirigirse de un lugar a otro (generalmente bares y restaurantes) con una finalidad determinada, por lo que los espacios de Gerona forman un cronotopo que no se rige por la causalidad, en concordancia con el carácter episódico de la estructura novelesca.

Dijon, al contrario que Gerona, deja trascender su carácter especial. Se trata de la ciudad que acoge al héroe de la narración, convirtiéndose en el lugar antonomástico del héroe, representando, de ese modo, a todas las ciudades francesas que acogieron a exiliados españoles, como Collioure con Antonio Machado (pág. 24). Sin embargo, esa generosidad de acogida es simplemente un acto de reconocimiento de deuda, porque esa generosidad convive con su lado negativo, el espíritu de Stockton. La simbólica ciudad de Stockton aparece en la película *Fat City*⁵²⁹ y representa la fácil consecución del éxito aunque en realidad sólo reparte fracasos a los que se acercan a ella para tratar de realizar sus sueños. Lo mismo ocurre con Miralles y, en general, con los exiliados españoles que llegaron a Francia con

⁵²⁹ *Fat City* fue dirigida por John Huston en 1972 y alude a la ciudad californiana a 100 Km. al este de San Francisco que representa el mito de la ciudad próspera.

muchas ilusiones que, en términos generales, ni fueron respetadas por Francia ni pudieron ser restauradas en España por la dilatada duración del régimen franquista. Por ese sentimiento de frustración, Miralles decidió que, en su amistad con el escritor Ricardo Bolaño, la despedida "hasta mañana" se convirtiera en un irónico "¡nos vemos en Stockton!". Y Cercas contrasta esta asociación de Dijon y Stockton cuando conoce a Miralles (además elige "Cita en Stockton" como título para la tercera parte de la novela). Miralles piensa que todas las ciudades tienen algo de Stockton, por lo que apela a ellas como instrumento para la preservación de la memoria colectiva a través del reconocimiento del esfuerzo de los soldados muertos en la guerra por defender los nobles ideales:

"No hay ni va a haber nunca ninguna calle miserable de ningún pueblo miserable de ninguna mierda de país que vaya a llevar nunca el nombre de ninguno de ellos" (pág. 201).

La descripción y características de Dijon como entorno físico no interesan especialmente al narrador, que apenas sí nombra algunas calles y edificios como testimonio de la referencia narrativa al objeto representado. Pero sí resulta relevante el nombre que elige para la residencia de ancianos donde, desde hace años, vive Miralles, la *Résidence de Nymphéas*. Ninfea o nenúfar es, por su etimología, el loto azul. Según J. Hall⁵³⁰, el loto está relacionado con el sol como fuente de vida y es símbolo de la pureza de la naturaleza humana que se consagra mediante el ciclo de la reencarnación. J. E. Cirlot⁵³¹ señala que el loto es símbolo de toda forma de evolución.

⁵³⁰ J. Hall: *Illustrated Dictionary of Symbols (in Eastern and Western Art)*, Cambridge, The University Press, 1994, s.v. **lotus**.

⁵³¹ J. E. Cirlot: *A Dictionary of Symbols*, Londres, Routledge and Kegan Paul, (1962) 1971, s.v. **lotus**.

Opinamos que el nombre de la residencia de ancianos está motivado por los contenidos simbólicos comentados, ya que Cercas tiene que encontrar a Miralles en la Residencia de las Ninfas, es decir, el lugar simbólico que une la fuente, el origen de la Historia, con el presente para reponer, mediante la memoria, los estadios intermedios (evoluciones o reencarnaciones) que faltan en la historia reciente de España. Miralles se convierte en el héroe que puede hacer realidad esa reposición antes de desaparecer, de morir, porque representa la naturaleza humana en su sentido puro. Como consecuencia, Cercas se convierte en el depositario de la memoria colectiva cuando recibe el legado directamente del elegido, Miralles:

“... [pienso] en un hombre acabado que tuvo el coraje y el instinto de la virtud y por eso no se equivocó nunca o no se equivocó en el único momento en que de veras importaba no equivocarse, [pienso] en un hombre que fue limpio y valiente y puro en lo puro y en el libro hipotético que lo resucitará cuando esté muerto” (pág. 209).

Otro espacio genérico de relevancia en *Soldados de Salamina* es la zona rural, que aparece tanto en el cronotopo cultural de la Guerra Civil como en el cronotopo de finales del siglo XX. En la novela no se crea una dicotomía entre campo y ciudad; dentro del cronotopo de la Guerra Civil, el campo representa varias opciones, en función del personaje que lo transita. Para Sánchez Mazas la zona rural se conforma como un refugio donde permanecer escondido de sus enemigos, los milicianos republicanos. Para “los amigos del bosque” supone el refugio frente a sus propios correligionarios, ya que han desertado aprovechando el caos de los últimos combates y la

consiguiente retirada. Para Maria Ferré representa el idilio familiar con sus ciclos naturales, la vida familiar y la protección contra la ignominia de la guerra.

Pero, al mismo tiempo, el campo es el espacio que reúne a esas tres partes antagonistas en plena armonía y que deja una huella indeleble en todos ellos que dará su fruto en el futuro. El tema narrativo de "los amigos del bosque" se desarrolla a través del motivo del encuentro en el que Sánchez Mazas representa la vulnerabilidad por hallarse en campo enemigo. Por instinto de supervivencia propone, sin saber que era innecesario, devolver el favor si no lo delatan. En ese momento Sánchez Mazas no tenía posibilidad de poner en práctica su indudable superioridad social, por encontrarse en un espacio enemigo como es el bosque. "Los amigos del bosque" nunca más se volvieron a ver después de la liberación de Sánchez Mazas por el ejército franquista, pero el falangista mantuvo su palabra. Pere Figueras, el que más intimó con Sánchez Mazas en aquellos días en el bosque, obtiene, gracias a su poderoso amigo, la libertad de un encarcelamiento por represalias de guerra que hubiera podido acabar en ejecución. Maria Ferré también acude repetidas veces a Sánchez Mazas para que medie (cosa que hace) en favor de represaliados del franquismo en su localidad, con lo que María consigue un halo de benefactora o santa entre sus convecinos.

El espacio rural en el cronotopo de finales del siglo XX tiene un significado muy distinto al anterior. No apunta hacia una oposición ni complementación a la ciudad, sino un lugar inevitable que Cercas tiene que visitar para obtener información para su 'relato real' sobre Sánchez Mazas. Por tanto, para el narrador, el campo es simplemente

el lugar donde viven las fuentes documentales, a saber, los “amigos del bosque”. Para estos, sin embargo, la zona rural sigue siendo su cronotopo del idilio familiar después de sesenta años.

Las visitas que hace Cercas a los diferentes lugares de la zona de Banyoles que transitó Sánchez Mazas en 1939 no aportan nada a la evolución de la trama (aunque sí a la evolución del narrador). Cercas, personaje urbanita e indolente, no llega a establecer un significado con los escenarios que le rodean en aquellas visitas, por lo que no producen ningún aprovechamiento de importancia, ni personal ni documental (aunque sí, por supuesto, narrativo). Así, de su corta estancia en el santuario del Collell, que permanece activo, el receptor no averigua nada sobre su actualidad, sólo existe como referencia del pasado, en el que busca la huella de Sánchez Mazas. Después sigue su recorrido, empezando por el claro del bosque donde tuvo lugar el fusilamiento del grupo en el que se encontraba el falangista:

“Como si aguardara una revelación por ósmosis, me quedé allí un rato; *no sentí nada*. Luego me fui. Me fui a Cornellá de Terri [y después de visitar las masías que conoció S. Mazas, concluye:] Sesenta años atrás habrían sido sin duda tres casas muy distintas, pero el tiempo las había igualado, y su aire común de desamparo, de esqueletos en piedra cuyos costillares descarnados gime el viento en las tarde de otoño, *no contenía una sola sugestión de que alguien, alguna vez, había vivido en ellas*” (pág. 70-71) [La cursiva es nuestra].

Por último, repasaremos algunos espacios concretos de un contenido narrativo más específico que los vistos hasta ahora y que destacan por su asociación a diversos motivos o temas.

La casa del protagonista se introduce en la trama como un lugar de reclusión, que no refugio, en el que Cercas pasa sus depresiones, que le hacen actuar como si se tratara de un trastorno de agorafobia, consumiendo largas temporadas frente al televisor, incluso apagado (págs. 17 y 144). La casa de Cercas representa lo opuesto de lo que Bachelard denomina "nido"⁵³², y el narrador sólo en una ocasión se refiere al tiempo y una actividad previsible hogareña, justo para terminar su 'relato real' sobre Sánchez Mazas:

"... en todo ese tiempo apenas vi a nadie, porque me pasaba el día y la noche encerrado en mi cuarto, delante del ordenador. Escribía de forma obsesiva..." (pág. 143).

En otra ocasión se crea una cierta relación entre la casa y su habitabilidad como hogar, aunque es su novia Conchi quien lleva a cabo ese cometido en una de las crisis del narrador a la que llega después de abandonar la redacción de su novela porque no logra darle la forma que desea:

"Pasé las dos semanas siguientes sentado en un sillón, frente al televisor apagado (...) Conchi me visitaba a diario: ordenaba un poco la casa, preparaba comida y, cuando yo ya me había metido en la cama, se iba" (pág. 144).

En contraste con la casa de Cercas, la casa de su novia, Conchi, tiene mayor presencia y aparece con algunos detalles descriptivos. La asociación del hogar con el personaje implica la descalificación social o personal de Conchi. A su vez, este hecho revela la actitud del narrador hacia su novia que, en términos de relación personal, apunta hacia un noviazgo ocasional; en términos actanciales, connota la conciencia de Cercas, el yo interior del protagonista que siempre corrige, apostilla,

⁵³² G. Bachelard: *La poética del espacio*, México, D. F., F. C. E., (1957) 1992, pp. 124-139

critica o alaba a su interlocutor; en términos sociológicos, la casa cumple la función de reservar a Conchi el papel de la persona más fuerte y determinada de la pareja. Así, el caserón destartado en que vive en medio del bosque no resulta un peligro para Conchi, sino para los atacantes cuando ella está dentro, tal como ocurrió una vez que neutralizó a dos asaltantes (págs. 46-47). Mientras que Cercas es un intelectual, Conchi es una mujer ignorante que se comporta como una iletrada pero que con frecuencia y de diversas maneras demuestra veneración por su novio, como en la decoración, no exenta de carácter *Kitsch*, de su casa:

“... en el lugar de honor del salón de su casa, escoltando a una imagen de la Virgen de Guadalupe encaramada en una peana, tenía un ejemplar de cada uno de mis libros primorosamente encuadernado en plástico transparente. “Es mi novio”, me la imaginaba diciéndoles a sus amigas semianalfabetas, sintiéndose muy superior a ellas, cada vez que alguna ponía los pies en su casa” (pág. 46).

Los bares y los restaurantes se convierten en los espacios principales de la novela, debido a la abundancia de encuentros en los que Cercas se cita con la práctica totalidad de los personajes que aparecen en el relato, a los que contacta por primera vez en su vida. Como apuntábamos más arriba, estos espacios tienen en *Soldados de Salamina* la importancia funcional y la previsibilidad semántica que tradicionalmente se les adscribe.

Tanto el Bar Bistrot como el Bar Nória o los restaurantes tienen su función más relevante en la obtención de información, ya sea de forma oral o documentada, a través de entrevistas periodísticas o citas

personales. Estos espacios públicos mantienen en la novela una especie de adecuación social a la relevancia de los entrevistados: en el posmodernista Bar Bistrot, Cercas contacta con los intelectuales, con los que mantiene conversaciones eruditas (Rafael Sánchez Ferlosio, Miquel Aguirre y Ricardo Bolaño). El Bar Núria, más humilde, se convierte en escenario de la entrevista con el sobrino de dos de “los amigos del bosque”. Un restaurante mexicano aparece como lugar de un contacto casual con el historiador Miquel Aguirre. Indudablemente, el lugar no concuerda con la categoría de los actantes⁵³³ y, en correspondencia, la situación tiene un claro signo negativo y de violencia contenida (insultos y ganas de golpear a otros) que sólo al final encontrará su equilibrio. Mientras que Aguirre está en el restaurante en una celebración con amigos suyos, Cercas acude a entrevistar a un “vomitivo novelista madrileño” (págs. 43 y 44) que exacerba su humor. Esta circunstancia y el exceso de alcohol que tanto Aguirre como Cercas han ingerido, llevan la situación al borde del desentendimiento. Sin embargo, la contención y las excusas consiguen restablecer la calma con lo que el encuentro termina siendo productivo, pues Aguirre, a partir de esa conversación, se encarga personalmente de poner en contacto a Javier Cercas con el esquivo sobrino de los hermanos Figueras, componentes del grupo “los amigos del bosque”.

Acabamos el análisis del cronotopo de *Soldados de Salamina* citando dos ejemplos de espacios asociados al motivo de la búsqueda de información especializada. El periódico para el que trabaja el

⁵³³ El narrador parece sentir cierta inquina hacia lo mexicano: el escritor que entrevista en el restaurante mexicano es “un vomitivo novelista madrileño [nombrado así, y por dos veces] que estaba promocionando en la ciudad su última flatulencia, cuyo argumento transcurría en México” (pp. 43-44). Por otro lado, su novia, Conchi, de la que no se menciona la nacionalidad, venera a la Virgen de Guadalupe. Por último, las vacaciones en Cancún remiten, de forma implícita, a un lugar que ha perdido su identidad mexicana.

narrador y la Filmoteca de Cataluña consiguen menor grado de trascendencia en comparación con el resto de fuentes informativas. Este contraste pone en evidencia que los lugares oficiales y con mayor potencial previsible para producir información resultan insuficientes, como la Filmoteca de Cataluña, o inoperantes, como el periódico para el que trabaja Cercas. De ahí que sobresalga aún más la relevancia de la transmisión oral, hecho que, además, está en concordancia con uno de los temas fundamentales de la novela, la recuperación de la memoria colectiva, en la que el protagonismo lo toma el pueblo llano fuera de la influencia de los canales oficiales.

En su visita a la Filmoteca de Cataluña⁵³⁴ consigue ver una filmación en la que aparece Sánchez Mazas narrando su propia experiencia en el fusilamiento del santuario del Collell, pero no aporta nada nuevo⁵³⁵ a la información que ya tiene Javier Cercas aunque sí produce en el protagonista una reacción personal ante el testimonio, lo que demuestra el grado de su vinculación con el acontecimiento:

“... esa historia no difiere en lo esencial de la que me refirió su hijo [...pero...] no puede evitar un estremecimiento indefinible, porque supe que estaba escuchando una de las primeras versiones, todavía tosca y sin pulimentar...” (pág. 42).

El periódico en que trabaja Cercas supone, narrativamente, un espacio de información centrífuga. A través de un artículo de Cercas que publica el periódico se desencadena el objeto principal de la

⁵³⁴ El desinterés en la institución lo muestra el narrador al no citar siquiera la ciudad en que se encuentra, con lo que el receptor cuya competencia cultural no conozca ese detalle podría suponer que la Filmoteca de Cataluña se halla en Gerona, en consonancia con los acontecimientos de los párrafos contiguos. Pero si se siguen los principios del “relato real” resultaría lícito pensar en la omitida Barcelona.

⁵³⁵ Esta carencia no invalida la función narrativa del acontecimiento: nadie menciona jamás al héroe de esa acción, el miliciano que salvó la vida a Sánchez Mazas, por lo que Cercas relativiza el valor de la información ya que, en general, oculta o transforma la realidad. Además, denuncia los métodos silenciadores del régimen franquista ante algo tan fundamental como la memoria de un pueblo (pág. 43)

novela, el fusilamiento de Sánchez Mazas. A lo largo de toda la historia novelada se prescindirá del periódico como medio de obtención de información. Su función principal se limita a facilitar, por la vía indirecta de la entrevista, los contactos de Cercas con Sánchez Ferlosio y con Ricardo Bolaño, y a la ya citada reacción de Miquel Aguirre a partir del artículo de Cercas sobre Sánchez Mazas y Antonio Machado.

Por lo demás, el periódico es el espacio laboral del que se sirve el narrador para evidenciar, mediante el sarcasmo, su baja autoestima y resaltar su carácter pusilánime y su frustrante relación con los demás. Para ello aprovecha las dos ocasiones en que se reincorpora a su trabajo después de sendas excedencias laborales:

“... probablemente, porque en el periódico no contaban con nadie que quisiera hacer mi trabajo por un sueldo tan exiguo como el mío [,] me aceptaron (...) Al principio, con el fin no declarado pero evidente de castigar mi lealtad, (...) se me obligó a hacer de todo, salvo traerle cafés al director desde el bar de la esquina, y sólo unos pocos compañeros no incurrieron en sarcasmos o ironías a mi costa” (pág. 18).

Conclusión

Como hemos visto, el espacio narrativo es una categoría que ha sufrido diversos avatares a lo largo de la historia, desde la cultura de la Antigüedad. La necesidad de la obra literaria de proveer un sistema de lugares complejo y coherente donde situar a sus personajes toma su verdadera importancia con el nacimiento de la novela moderna.

Sin embargo, la concepción de un sistema espacial como, por ejemplo, el de *Don Quijote de la Mancha* aparece como evolución de las formas artísticas precedentes. Como M. Bajtin nos ha mostrado, la relevancia del espacio narrativo ya resultaba evidente en la antigua novela griega, cuyas aventuras establecen un espacio amplio que se caracteriza por su elevado grado de abstracción y, por tanto, por su falta de consistencia como sistema estructural. Sin embargo, cumplía su función primordial, a saber, mostrar la habilidad del héroe en la superación de la lejanía y de los obstáculos impuestos por el medio geográfico.

En su evolución estética, el espacio narrativo presenta un doble principio: de continuidad y de ruptura. Si por un lado se manifiesta como deudor de la propia tradición literaria, por otro lado tiene que adaptarse a las nuevas modas que, inmediatamente después de su carácter rupturista, terminan instaurando una nueva convención. De

ese modo, el espacio ha sabido mantener su equilibrio entre la necesidad de avanzar y la fidelidad a la tradición.

La época contemporánea supone una nueva concepción en la representación literaria, y se caracteriza por un amplio eclecticismo en la composición artística de la novela, hecho que se refleja en una renovación continua de los estereotipos espaciales.

Esa misma ampliación de perspectivas es la que muestran los estudios teóricos a lo largo del siglo XX. De hecho, estudios como el de J. Frank suponen el reconocimiento a la necesidad de considerar la obra literaria desde un punto de vista insólito hasta entonces. Además de establecer el lugar apropiado para la categoría espacial dentro de los estudios de teoría literaria, dichas contribuciones afianzan la importancia del proceso semiótico al que la obra literaria se encuentra ineludiblemente sujeta. En concordancia con este aspecto, el estudioso estadounidense piensa que los autores contemporáneos (entre los que Frank estudia, E. Pound, D. Barnes y J. Joyce) “idealmente intentan que el lector aprehenda sus obras espacialmente, en un instante temporal antes que como secuencia”⁵³⁶.

La importancia de la categoría espacial en la construcción de la novela toma un nuevo cariz con la teoría de Bajtin sobre el cronotopo

⁵³⁶ J. Frank: “Spatial form in Literature”, en *The Widening Eye*, New York, Rutgers, 1963, p. 9

ya que, como hemos visto, el cronotopo trasciende los límites que impone la perspectiva estructural hasta llegar a constituirse como criterio para el estudio diacrónico del género de la novela. Además, Bajtin posibilita que el espacio refuerce su función dentro del relato por la consideración de su papel en el proceso semiótico, como depositario de las referencias culturales que conforman el cronotopo de la novela.

Después del insuficiente interés del estructuralismo hacia el espacio como categoría formal de la novela, surgieron otras propuestas que contemplan un acercamiento singular a la categoría espacial, tal como la semiótica y la teoría de los mundos posibles. Desde los primeros trabajos de Y. Lotman, A. J. Greimas o L. Doležel, el espacio afianza su posición como parte imprescindible de los estudios teóricos de la novela. La teoría literaria ha visto enriquecido su acervo al incluir de pleno derecho una categoría narrativa que hasta hace pocas décadas se consideró que desempeñaba "dentro del relato un cometido puramente ancilar"⁵³⁷.

⁵³⁷ A. Garrido: *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 207.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Adam, J. M.; Petitjean, A.:** *Le texte descriptif*, Nathan, Paris, 1989.
- Adams, P. G.:** *Travel Literature and the Evolution of the Novel*, Lexington (Kentucky), The University Press of Kentucky, 1983.
- Ainsa, F.:** "La demarcación del espacio en la ficción novelesca (el ejemplo de la narrativa latinoamericana)", en *Teoría de la novela*, Santos Sanz Villanueva y Carlos J. Barbachano, eds., SGEL, Madrid, 1976.
- Albadalejo, T.:** "Estructuras retóricas y estructuras semióticas (Retórica y hecho literario)" *Investigaciones Semióticas III (Retórica y Lenguajes)*. Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica, vol. 1, Madrid, 1988.
- Albadalejo, T.:** *Semántica de la narración: la ficción realista*, Taurus, Madrid, 1992.
- Alonso, S.:** Reseña de *Mimoun* en *Diario 16*, 3/12/88, en D. Villanueva y otros: *Los nuevos nombres: 1975-1990*, en F. Rico: *Historia y crítica de la literatura española*, tomo IX, Barcelona, Crítica, 1992.
- Ambrosio, I.:** *Ideologías y técnicas literarias* (Traducción de A. Sánchez Trigueros), Madrid, Akal, 1975.
- Amorós, A.:** *Introducción a la novela española contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1985.
- Auerbach, E.:** *Mimesis: la realidad en la literatura* (Traducción de I. Villanueva y E. Imaz), México, D.F.; F.C.E., (1942) 1950.
- Baak, J.J. van:** *The place of space in narration*, Ed. Rodopi, Amsterdam, 1983.
- Bachelard, G.:** *La poética del espacio* (Traducción de E. de Champourcin), México, D. F.; F. C. E., (1957) 1986.
- Baeza, J.:** Crítica a *La lluvia amarilla*, en *Quimera*, 78/79, 1988.
- Bajtin, M.:** *Teoría y estética de la novela* (Traducción de H.S. Kriúkova y V. Cazcarra), Madrid, Taurus, (1975) 1991.
- Bakhtin, M.:** *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Edited and Translated by Carol Emerson), Manchester, Manchester University Press, 1984.

Bakhtin, M.: *Speech Genres and Other Late Essays* (Edited by C. Emerson and M. Holquist, translated by V.W. McGee), Austin, University of Texas Press, 1986.

Bal, M.: *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, (Traducción de J. Franco), Madrid, Cátedra, 1990.

Baquero Goyanes, M.: *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1989.

Bardavio, J. M.: "Los "núcleos de coherencia". Aproximación al problema de las unidades mínimas del relato", en S. Sanz Villanueva y C.J. Barbachano (eds.), *Teoría de la novela*, SGEL, Madrid, 1976.

Barthes, R.: "L'effet de réel", *Communications*, 11, 1968.

Barthes, R.: *Critical Essays* (Translation by R. Howard), Evanston, Northwestern University Press, (1964) 1979.

Barthes, R.: "Introducción al análisis estructural del relato" (Traducción de B. Dorriots), en *Análisis estructural del relato*, Premiá, México, 1988.

Beltrán Almería, L.: *Palabras transparentes*, Madrid, Cátedra, 1992.

Bobes Naves, M. C.: *La novela*, Síntesis, Madrid, 1993.

Beltrán Almería, L.: *La imaginación literaria: la seriedad y la risa en la literatura occidental*, Barcelona, Montesinos, 2002.

Bobes Naves, M. C.: *Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*, Madrid, Gredos, 1985.

Bobes Naves, M. C.: *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993.

Booth, W. C.: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University Press of Chicago, 1961.

Bourneuf, R.; Ouellet, R.: *La novela*, (Traducción de Enric Sullá), Ariel, Barcelona, 1983

Bustos Gisbert, J.M.: *La construcción de textos en español*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996.

Butor, M.: *Essais sur le roman*, Gallimard, Paris, 1964.

Catelli, N.: *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991.

Cirlot, J. E.: *A Dictionary of Symbols* (Translated by J. Sage), London, Routledge and Kegan, (1962) 1971.

Clark, K. y Holquist, M.: *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, USA; Harvard University Press, 1984.

Clavel, M.: "Pour une recherche sur les pratiques des périurbains", *Communications*, 73, 2002.

Courtés, J.: *Introduction à la sémiotique narrative et discursive. Méthodologie et application*, Paris, Hachette, 1976.

Cros, E.: *Literatura, Ideología y sociedad* (Traducción de S. García Mouton), Madrid, Gredos, 1986.

Curtis, B. y Pajaczkowska, C.: "Getting there: travel, time and narrative", en Robertson, G.; Mash, M.; Ticjner, L.; Bird, J.; Curtis, B. y Putnam, T. (edit.), *Travellers' Tales. Narratives of Home and Displacement*, London and New York, Routledge, (1994) 1998.

Chatman, S.: *Historia y discurso (la estructura narrativa en la novela y en el cine)* (Traducción de M.J. Fernández Prieto), Madrid, Taurus, 1990.

Chirbes, R.: *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama, 2002.

Daghistany, A. y Johnson, J. J.: "Romantic Irony, Spatial Form, and Joyce's *Ulysses*", en J.R. Smitten y A. Daghistany (eds.), *Spatial Form in Narrative*, London, Cornell University Press, 1981.

Danow, D. K.: *The Thought of Mikhail Bakhtin. From Word to Culture*, London, MacMillan, 1991.

Danow, D. K.: *Models of Narrative: Theory and Practice*, Scranton, PA (USA), Haddon Craftsmen, 1997.

de Asís Garrote, M. D.: *Última hora de la novela en España*, Eudema, Madrid, 1992.

del Prado, J.: *Análisis e interpretación de la novela*, Madrid, Síntesis, 2000.

Depaule, J. C.: "L'impossibilité du vide: fiction littéraire et espaces habités", *Communications*, 73, 2002.

Díaz Navarro, E.: *La forma del enigma (siete ensayos sobre la narrativa de Juan Benet)*, Madrid, Banco Zaragozano, 2000.

Díaz Navarro, E.: *El cuento español en el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002.

Díez, L. M.: *Las palabras de la vida*, Madrid, Temas de Hoy, 2000.

Dijk, T. A. van; Kintsch, W.: *Strategies of Discourse Comprehension*, New York, Academic Press, 1983.

Dijk, T. A. van: "Semantic Discourse Analysis", en Teun A. van Dijk, *Handbook of Discourse Analysis (vol.1: Disciplines of Discourse)*, Ontario, Academic Press, 1985.

Doležel, L.: "Mímesis y mundos posibles" (Traducción de M. Baselga), en Garrido Domínguez, A. (comp.): *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco, 1997.

Doležel, L.: "Possible Worlds and Literary Fictions", en S. Allén (ed.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Berlin, Walter de Gruyter, 1988.

Doležel, L.: "Verdad y autenticidad en la narrativa" (Traducción de M. Baselga), en Garrido Domínguez, A. (comp.): *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco, 1997.

Doležel, L.: *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles* (Traducción de F. Rodríguez), Madrid, Arco, (1998) 1999.

Dowling, W. C.: *The Senses of the Text. Intensional Semantics and Literary Theory*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1999.

Ducrot, O. y Todorov, T.: *Diccionario enciclopédico de las Ciencias del lenguaje* (Traducción de E. Pezonni), Madrid, Siglo XXI, (1974) 1983.

Durand, G.: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (Traducción de M. Armiño), Madrid, Taurus, (1979) 1982.

Eco, U.: *Lector in fabula* (Traducción de R. Pochtar), Barcelona, Lumen, (1979) 1987.

Eliade, M.: *Lo sagrado y lo profano* (Traducción de L. Gil), Barcelona, Labor, (1957) 1967.

Enkvist, N. E.: "Connexity, Interpretability, Universe of Discourse, and Text Worlds", en S. Allén (ed.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Berlin, Walter de Gruyter, 1988.

Featherstone, M.: *Consumer Culture and Postmodernism*, London, SAGE, (1991) 2002.

Fokkema, D.W.; Ibsch, E.: *Teorías de la literatura del siglo XX. Estructuralismo, Marxismo, Estética de la recepción, Semiótica* (Traducción de Gustavo Domínguez), Cátedra, Madrid, 1988.

Frank, J.: *The widening gyre*, Rutgers, New York, 1963.

- Frank, J.:** "Foreword", en J. R. Smitten, A. Daghistany (eds.) *Spatial Form in Narrative*, London, Cornell University Press, 1981.
- Frank, J.:** "Spatial Form: Thirty Years After", en J. R. Smitten, A. Daghistany (eds.), *Spatial Form in Narrative*, London, Cornell University Press, 1981.
- Frye, N.:** *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957.
- Fuentes, C.:** *Tiempos y espacios*, Madrid, FCE, 1998.
- García Berrio, A.:** *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1989,
- García Peinado, M. A.:** *Hacia una teoría general de la novela*, Madrid, Arco, 1998
- Garrido Domínguez, A.:** "Sobre el relato interrumpido", *Revista de Literatura*, Tomo L, núm. 100, 1988.
- Garrido Domínguez, A.:** *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993.
- Garrido Domínguez, A.:** "El espacio en la ficción narrativa", en J.M. Pozuelo Yvancos y F. Vicente Gómez (eds.) *Mundos de ficción (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1996.
- Garrido Domínguez, A. (comp.):** *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco, 1997.
- Garrido Domínguez, A.:** "Teorías de la ficción literaria: los paradigmas", en A. Garrido (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco, 1997.
- Genette, G.:** "Vraisemblance et motivation", *Communications*, 11, 1968.
- Genette, G.:** *Figures II*, Seuil, Paris, 1969.
- Genette, G.:** "Fronteras del relato" (Traducción de B. Dorriots), Premiá, México, 1988.
- Genette, G.:** *Figuras III* (Traducción de C. Manzano), Barcelona, Lumen, (1972) 1989.
- Gillespie, G.:** "The city of wo/man: labyrinth, wilderness, garden", *Comparative criticism*, 18, 1996.
- Giménez Micó, M. J.:** *Eduardo Mendoza y las novelas españolas de la transición*, Madrid, Pliegos, 2000.

Goldman, L.: *Towards a Sociology of the Novel* (Translated by A. Sheridan), London, Tavistock, (1964) 1975.

Gómez Redondo, F.: *La crítica literaria del siglo XX*, Madrid, EDAF, 1996.

Greimas, A. J.: *Du sens : Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970.

Greimas, A. J.: *Maupassant: La sémiotique du texte. Exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1976.

Greimas, A. J.: *Du Sens II*, Paris, Seuil, 1983.

Greimas, A. J.: "Toward a Topological Semiotics" en *Narrative Semiotics and Cognitive Discourses* (Translated by P. Perron and F.H. Collins), Minnesota, Regents of the University of Minnesota, 1990.

Greimas, A. J.: *Narrative Semiotics and Cognitive Discourses* (Translated by P. Perron y F.H. Collins), Minneapolis, University of Minnesota, 1990.

Greimas, A. J.: *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory* (Translated by P. Perron and F.H. Collins), Minneapolis, University of Minnesota, 1990.

Gullón, R.: *Espacio y novela*, Bosch, Barcelona, 1980.

Hall, J.: *Illustrated Dictionary of Symbols (in Eastern and Western Art)*, Cambridge, The University Press, 1994.

Hamon, P.: *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris, 1981.

Harshaw, B.: "Ficcionalidad y campos de referencia" (Traducción de E. Contreras), en Garrido Domínguez, A. (comp.): *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco, 1997.

Hirschkop, K.: "Critical work on the Bakhtin circle: a bibliographical essay", en K. Hirschkop y D. Shepherd (eds.), *Bakhtin and Cultural Theory*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1989.

Hirschkop, K.: "Introduction: Bakhtin and cultural theory", en K. Hirschkop y D. Shepherd (eds.), *Bakhtin and Cultural Theory*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1989.

Hirschkop, K.: "Is dialogism for real?", en D. Shepherd (ed.), *The Contexts of Bakhtin*, Amsterdam, OPA, 1998.

Ingarden, R.: *L'œuvre d'art littéraire* (Traduit par P. Secretan), Lausanne, L'Age d'Homme, 1983.

Iser, W.: "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias" (Traducción de P. Tejada), en Garrido Domínguez, A. (comp.): *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco, 1997.

Jakobson, R.: "Sobre el realismo artístico" (Traducción de A.N. Nethol), en AA.VV.: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (antología de Tzvetan Todorov), Buenos Aires, Signos, (1965) 1970.

James, H.: *El futuro de la novela* (Traducción de R. Yahni), Madrid, Taurus, 1975.

Jameson, F.: *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, London, Verso, 1998.

Kayser, W.: *Interpretación y análisis de la obra literaria* (Versión española de M.D. Mouton y V. García Yebra), Madrid, Gredos, (1954) 1985.

Klinkowitz, J.: "Spatial Form in Contemporary Fiction", en J. Smitten and A. Daghistany (eds.): *Spatial Form in Narrative*, Ithaca, USA; Cornell University Press, 1988.

Kristeva, J.: <<La productivité dite texte>>, *Communications*, 11, 1968.

Kristeva, J.: *El texto de la novela* (Traducción de J. Llovet), Barcelona, Lumen, (1970) 1974.

Krysinsky, W.: *Encrucijada de signos. Ensayo sobre novela moderna* (Traducción de M.C. Bobes y J.G. Maestro), Madrid, Arco, 1997.

Lázaro Carreter, F.: *Estudios de poética (la obra en sí)*, Madrid, Taurus, (1976) 1986.

Lefebvre, H.: *Everyday Life in the Modern World*, Harmondsworth, Allen Lane, 1971.

Lefebvre, H.: *Writings on Cities* (Translated by E. Kofman and E. Lebas) Oxford, Blackwell, 1996.

Lehan, R.: *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*, Los Ángeles, University of California Press, 1998.

Lotman, Y.: *Estructura del texto artístico* (Traducción de V. Imbert), Madrid, Istmo, (1970) 1988.

Lotman, Y. M.: *Cultura y explosión* (Traducción de D. Muschietti), Barcelona, Gedisa, (1993) 1998.

Lozano, J.; Peña-Marín, C.; Abril, G.: *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid, Cátedra, 1993.

- Lubbock, P.:** *The Craft of Fiction*, London, J. Cape, (1921) 1965.
- Lukács, G.:** *The Theory of the Novel* (Translated by A. Bostock), Merlin Press, London, 1971.
- Marchese, A. y Forradellas, J.:** *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1978.
- Martínez Bonati, F.:** *Fictive Discourse and the Structures of Literature (A Phenomenological Approach)* (Translated by P.W. Silver), New York, Cornell UP, 1981.
- Martínez Bonati, F.:** "El acto de escribir ficciones", en Garrido Domínguez, A. (comp.): *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco, 1997.
- Masoliver Ródenas, J. A.:** "La trayectoria de Javier Marías", D. Villanueva y otros, *Los nuevos nombres: 1975-1990*, en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española.*, tomo IX, Barcelona, Crítica, 1992.
- Mayoral, M.** (coord.): *El oficio de narrar*, Madrid, Cátedra/M. de Cultura, 1989.
- Middleton, P.; Woods, T.:** *Literatures of Memory (History, Time and Space in Post-war Writing)*, Manchester University Press, Manchester, 2000.
- Mitchell, W. J. T.:** "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory", en W.J.T. Mitchell (ed.) *The Language of Images*, Chicago, University Chicago Press, 1980.
- Mitterand, H.:** *Émile Zola: Fiction and Modernity* (Translated by M. Lebron and D. Baguley), London, The Émile Zola Society, 2000.
- Montgomery, M. V.:** *Carnivals and Commonplaces. Bakhtin's Chronotope, Cultural Studies, and Film*, New York, Peter Lang, 1993.
- Morson, G. S. y Emerson, C.:** *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*, Stanford, California; Stanford University Press, 1990
- Nelson, C.:** *The Incarnate World: Literature as Verbal Space*, Urbana, University of Illinois Press, 1973.
- Nisbet, R.:** *Sociology as an Art Form*, London, Heinemann, 1976.
- Ortega y Gasset, J.:** *¿Qué es filosofía?*, Madrid, Revista de Occidente, (1958) 1971.

Paulino Díaz, J.: "La expresión poética del miedo: de la angustia al éxtasis sagrado", Actas del IV Simposio Internacional de SERC, Universidad de La Laguna, 2000.

Pavel, T.: *Fictional Worlds*, Cambridge, MA, Harvard UP, 1986.

Pavel, T.: "Fictional Worlds and the Economy of the Imaginary", en S. Allén (ed.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Berlin, Walter de Gruyter, 1988.

Pavel, T.: "Las fronteras de la ficción" (Traducción de M. Baselga), en Garrido Domínguez, A. (comp.): *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco, 1997.

Pavel, T.: "Las fronteras de la ficción", en A. Garrido (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco, 1997.

Pechey, G.: "Modernity and Chronotopicity in Bakhtin", en D. Shepherd (ed.): *The Contexts of Bakhtin*, Amsterdam, OPA, 1998.

Pozuelo Yvancos, J. M.: *Del Formalismo a la Neorretórica*, Madrid, Taurus, 1988

Pozuelo Yvancos, J. M.: *Teoría de los lenguajes literarios*, Madrid, Cátedra, 1988

Pozuelo Yvancos, J. M.: *Poética de la ficción*, Síntesis, Madrid, 1993.

Pozuelo Yvancos, J. M.: "Teoría de la narración", en D. Villanueva (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Taurus, Madrid, 1994.

Pozuelo Yvancos, J. M. y Vicente Gómez, F. (eds.): *Mundos de ficción (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1996.

Prada, R.: *Literatura y sociedad*, México, D. F.; F. C. E., 1999.

Rahv, P.: *The Myth and the Powerhouse*, New York; Farrar, Straus and Griaux; 1965.

Reuter, Y.: *Introduction a l'analyse du roman*, Bordas, París, 1991

Rifaterre, M.: *Fictional Truth*, Baltimore, The Johns Hopkins U. P., 1990

Rojo, J. A.: "La invasión de la realidad", Suplemento *Babelia*, Diario *El País*, 17/3/2001

Ronen, R.: "Possible worlds in literary theory: A game in interdisciplinarity", *Semiotica*, 80-3/4, 1990.

Ronen, R.: *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge, CUP, 1994.

Ryan, M. L.: "Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción" (Traducción de A. Ballesteros), en Garrido Domínguez, A. (comp.): *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco, 1997.

Said, E. W.: "Invention, Memory, and Place", *Critical Inquiry*, 26, 2, 2000.

Sanz Villanueva, S.: "De la innovación al experimento en la novela actual", en S. Sanz Villanueva y C.J. Barbachano (eds.), *Teoría de la novela*, SGEL, Madrid, 1976.

Sanz Villanueva, S.; Barbachano, C. J.: *Teoría de la novela*, SGEL, Madrid, 1976.

Sanz Villanueva, S.: "Luis Mateo Díez, el señor de Celama", Diario *El Mundo*, 30/6/2000.

Sanz Villanueva, S.: "Novela de una historia", Diario *El Mundo*, 4/6/2001.

Sarup, M.: "Home and identity", en G. Robertson, M. Mash, L. Tickner, J. Bird, B. Curtis y T. Tickner (eds.), *Travellers' Tales. Narratives of home and displacement*, London and New York, Routledge, (1994) 1998.

Schmidt, S. J.: "La auténtica ficción es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad. La ficción y la literatura" (Traducción de P. Tejada), en Garrido Domínguez, A. (comp.): *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco, 1997.

Scholz, B. F.: "Bakhtin's Concept of 'Chronotope': The Kantian Connection", en D. Shepherd (ed.), *The Contexts of Bakhtin*, Amsterdam, OPA, 1998.

Segre, C.: *Principios de análisis del texto literario* (Traducción de M.P. Santayana), Barcelona, Crítica, 1985.

Senabre, R.: Reseña de *Nos espera la noche*, Suplemento "El Cultural", Diario *El Mundo*, 07/11/03.

Senabre, R.: reseña a *Soldados de Salamina*, suplemento "El Cultural" del diario *El Mundo*, 4/2/04.

Sharpe, W.; Wallock, L.: "From 'Great Town' to 'Nonplace Urban Realm': Reading the Modern City", en W. Sharpe and L. Wallock (eds.): *Visions of the Modern City*, Johns Hopkins, Baltimore, 1987.

Shepherd, D.: "Bakhtin and the reader", en K. Hirschkop and D. Shepherd (eds.), *Bakhtin and Cultural Theory*, Manchester and New York, Manchester University Press, (1989) 2001.

Smitten, J. R. y Daghistany, A.: "Editors' Preface", en J. R. Smitten y A. Daghistany (eds.): *Spatial Form in Narrative*, London, Cornell University Press, 1981.

Smitten, J. R.; Daghistany, A. (eds.): *Spatial form in narrative*, Cornell University Press, London, 1981

Sobejano, G.: "Juan José Millás: Fábulas de la extrañeza", en D. Villanueva y otros: *Los nuevos nombres: 1975-1990*, en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, tomo IX, Barcelona, Crítica, 1992.

Spang, K.: *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1993.

Spencer, S.: *Space, Time and Structure in the modern novel*, New York, NYUP, 1971.

Stam, R.: *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism and Film*, Baltimore, The Johns Hopkins university Press, 1989.

Tacca, O.: *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, (1973) 1985.

Todorov, T.: "Du vraisemblable que l'on ne savait éviter", *Communications*, 11, 1968.

Tomashevski, B.: "Temática", en AA. VV., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (Antología de T. Todorov, Traducción de A.N. Nethol), Buenos Aires, Signos, (1965) 1970.

Uspensky, B.: *A poetics of composition*, (Translated by V. Zavarin and S. Wittig), UCP, Berkeley and Los Angeles, 1973.

Valles Calatrava, J. R.: *La novela criminal española*, Granada, Universidad de Granada, 1991.

Valles Calatrava, J. R.: *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza*, Almería, Universidad de Almería, 1999.

Varela Jácome, B.: *Estructuras novelísticas del siglo XIX*, Barcelona, Cea, 1974.

Vargas Llosa, M.: *A Writer's Reality*, London y Boston, Faber and Faber, 1991.

Vice, V.: *Introducing Bakhtin*, Manchester, MUP, 1997.

Villanueva, D.: "La novela", *Letras españolas, 1976-1986*, Castalia-Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.

Villanueva, D.: 'Introducción' a AA.VV., "Lugares de la imaginación hacia 1980: M. Espinosa, J. Tomeo, R. Ruiz, J. Ferrero", en D. Villanueva y otros: *Los nuevos nombres: 1975-1990*, en F. Rico: *Historia y crítica de la literatura española*, tomo IX, Barcelona, Crítica, 1992.

Villanueva, D.: *Theories of Literary Realism* (Translated by M.I. Spariosu and S. García-Castañón), Albany, USA; State University of New York, (1992) 1997.

Weisgerber, Jean: *L'espace romanesque*, L'age d'homme, Lausanne, 1978.

Zoran, Gabriel: <<Towards a theory of space in narrative>>, *Poetics today*, 5/2, 1984.

Zubiaurre, M. T.: *El espacio en la novela realista*, México, D. F., F. C. E., 2000.

Relación de novelas comentadas

- Bonilla, Juan: *Cansados de estar muertos*, Madrid, Espasa, 1998.
- Cercas, Javier: *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets, (2001) 2003.
- Chirbes, Rafael: *Mimoun*, Barcelona, Anagrama, 1988.
- : *La buena letra*, Barcelona, Anagrama, (1992) 2002.
- : *Los disparos del cazador*, Barcelona, Anagrama, 1994.
- : *La caída de Madrid*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- : *Los viejos amigos*, Barcelona, Anagrama, 2003.
- De Azúa, Félix: *Historia de un idiota contada por él mismo*, Barcelona, Anagrama, (1986) 1993.
- De la Fuente, Inmaculada: *Años en fuga*, Barcelona, El Acantilado, 2001.
- De Lope, Manuel: *El otoño del siglo*, Madrid, Alfaguara, 1987.
- Díez, Luis Mateo: *La fuente de la edad*, Madrid, Alfaguara, (1986) 1993.
- : *La ruina del cielo*, Madrid, Ollero & Ramos, (1999) 2001.
- Fernández, Montserrat: *El último verano*, Barcelona, Ediciones B, 1994.
- : *Gramática griega*, Madrid, Alfaguara, 1998.
- Ferrero, Jesús: *Bélver Yin*, Barcelona, RBA, (1981) 1995.
- : *Opium*, Barcelona, Plaza & Janes, 1986.
- Freire, Espido: *Melocotones helados*, Barcelona, Planeta, 1999.
- Longares, Manuel: *Romanticismo*, Madrid, Suma de Letras, (2001) 2002.
- Landero, Luis: *Juegos de la edad tardía*, Barcelona, Tusquets, (1989) 1990.
- : *Caballeros de fortuna*, Barcelona, RBA, (1994) 1995.
- : *El guitarrista*, Barcelona, Tusquets, 2002.
- Llamazares, Julio: *Luna de lobos*, Barcelona, Seix Barral, (1985) 1992.
- : *La lluvia amarilla*, Barcelona, Seix Barral, (1988) 1993.

Llamazares, Julio: *El río del olvido*, Barcelona, Seix Barral, (1990) 1992.

Madrid, Juan: *Las apariencias no engañan*, Madrid, Alfaguara, (1982) 1996.

Marías, Javier: *Todas las almas*, Barcelona, Anagrama, (1989) 1993.
 -----: *Corazón tan blanco*, Barcelona, Anagrama, (1992) 1993.

Martín Gaité, Carmen: *Nubosidad variable*, Barcelona, Anagrama, 1992.

Mayoral, Marina: *Recóndita armonía*, Madrid, Alfaguara, 1994.

Mendoza, Eduardo: *Sin noticias de Gurb*, Barcelona, Seix Barral, (1991) 1994.

Millás, Juan José: *Letra muerta*, Madrid, Alfaguara, (1984) 1990.
 -----: *El desorden de tu nombre*, Madrid, Alfaguara, (1988) 1993.

Montero, Rosa: *Temblor*, Barcelona, Seix Barral, (1990) 1993.

Muñoz Molina, Antonio: *Beatus ille*, Barcelona, Seix Barral, (1986) 1991.
 -----: *El invierno en Lisboa*, Barcelona, Seix Barral (1987) 1991.
 -----: *Beltenebros*, Barcelona, Seix Barral, (1989) 1990.

Navarro, Justo: *El alma del controlador aéreo*, Barcelona, Anagrama, 2000.

Neuman, Andrés: *La vida en las ventanas*, Madrid, Espasa, 2002.

Pablo Tusset: *Lo mejor que le puede pasar a un cruasán*, Madrid, Suma de Letras, (2001) 2003.

Pérez-Reverte, Arturo: *El club Dumas*, Barcelona, RBA, (1993) 1994.

Puértolas, Soledad: *Queda la noche*, Barcelona, Planeta, 1989.

Reverte, Jorge M.: *Gálvez en Euskadi*, Barcelona, Anagrama, 1983.

Sampedro, José Luis: *La sonrisa etrusca*, Barcelona, RBA, (1985) 1993.

Tomeo, Javier: *La ciudad de las palomas*, Barcelona, Anagrama, (1989) 1990.

Vicent, Manuel: *Balada de Caín*, Barcelona, Destino, 1987.
 -----: *La muerte bebe en vaso largo*, Barcelona, Destino, 1992.
 -----: *Cuerpos sucesivos*, Madrid, Alfaguara, 2003.

Otras obras de narrativa citadas

Anónimo: *Lazarillo de Tormes*, (1554), Madrid, Cátedra, 1987.

Borges, Jorge Luis: *Ficciones*, (1956), Madrid, Alianza, 1971.

Cervantes, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*, (1605), Barcelona, Planeta, 1982.

Martín Santos, Luis: *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix Barral, 1961.

Mendoza, Eduardo: *La ciudad de los prodigios*, Barcelona, Seix Barral, 1986.

Sánchez Ferlosio, Rafael: *El Jarama*, (1956), Barcelona, Destino, 1984.

Tusquets, Esther: *Varada tras el último naufragio*, Barcelona, Lumen, 1980

Valle-Inclán, Ramón: *Tirano Banderas*, (1926), Madrid, Espasa, 1980.

Vargas Llosa, Mario: *La ciudad y los perros*, Barcelona, Seix Barral, 1963.

-----: *La casa verde*, Barcelona, Seix Barral, 1966

