

LA ESPACIALIDAD EN LA NARRATIVA

Nicolás Amoroso Boelcke*

Para señalar la fatuidad de aquellos que mucho hablan y poco concretan, mi madre solía decir que con la boca y el dedo hacen un potrero: “Voy a colocar un poste aquí, el otro allá, el siguiente acullá y así, hasta completar los necesarios; luego lo cercaré con alambre y tendré resuelto mi proyecto”. Esto implica un algo que se tiene que verificar en el espacio, se trata de una acción de naturaleza espacial anticipada por la palabra, una traza quimérica. Lo espacial tiene una existencia en el orden de lo real,¹ es el lugar donde “viven” las cosas, los objetos, junto a nosotros; compartimos esa espacialidad.² Podemos representar esas cosas ya sea en forma planimétrica u objetual, pero lo que aquí nos ocupa, el ejemplo desde el cual partimos, es una representación por medio de la palabra, una apelación, en un *orden impreciso*, a la imaginación del receptor.

Si se le encarga el diseño de la casa a un arquitecto, sólo en las primeras sesiones utilizará la palabra. Describirá, lo que él supone, como más

conveniente a los intereses de su cliente. Después, será necesario que presente planos para definir mejor la distribución espacial. Tendrá que mostrar dibujos de las fachadas, existirán cortes para entender los desniveles y una perspectiva para “ver”, con la mayor precisión posible, el lugar donde habitará quien haya realizado el encargo.

En la literatura,³ la representación espacial es por la palabra, el autor *describe* desde un *punto de vista*, el del propio narrador o desde un personaje de la trama. Es la espacialidad diegética, el lugar donde transcurren los acontecimientos o hubieron sucedido. Esa representación puede ser desde lo *real*, en el sentido de apelar a un lugar existente, reconocible, o figurada, una zona, una esfera de lo imaginario. Esto atendiendo al origen, al ámbito desde el cual surge esta evocación, no a su destino; dado que aquí comparten idéntica forma de comportamiento cuando desde las páginas cobran entidad por el discurso.

Es frecuente leer que un autor realiza una *pintura*⁴ de una situación o de un lugar determinado, tanto lo dice el propio escritor como lo ponderan sus críticos, comentaristas y lectores.⁵ Se dice que *dibuja* en forma extraordinaria a sus personajes, se

* UAM-A, Cyad.

1 “El espacio real es el espacio en que existen las cosas reales y las relaciones entre estas cosas, en que se desenvuelven los sucesos reales físicos, en que transcurre también la vida humana, en la medida en que su curso es el natural de las cosas y está sujeto a condiciones naturales, y tanto la vida individual cuanto la colectiva e histórica. El espacio real es exactamente tanto espacio cósmico como espacio vital, campo en que entran en juego cuerpos y fuerzas cósmicas y campo en que entra en juego el hacer y el deshacer del hombre”. Nicolai Hartmann, *Ontología IV*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, pág. 93.

2 Existen también, de acuerdo a Nicolai Hartmann, los espacios geométrico y el de la intuición. Estos otros dos espacios son propios de la vida humana, sobre todo porque podemos hablar de ellos, reflexionar sobre su existencia y naturaleza.

3 Excluyo aquí al teatro, primero por la vieja discusión de si corresponde o no en un sentido estricto al campo literario y segundo porque su existencia plena se verifica en la representación que es el paso al espacio real aunque éste sea representado en su espacialidad escenográfica.

4 “Algunos quieren un texto (un arte, una pintura) sin sombra, separado de la ideología dominante, pero eso es querer un texto sin fecundidad, sin productividad, un texto estéril...” Roland Barthes, *El placer del texto*, Siglo XXI, México, 1978, pág. 44.

5 “... (piénsese en todas aquellas descripciones que construyen un cuadro, o aquella descripción de la bodega, al iniciarse *El siglo de las luces*, de Carpentier, que está organizada por un

habla de como los *modela* y hasta *esculpe*,⁶ se sugiere que *diseña* con maestría las escenas, los conflictos o la narración toda. Es, cuando menos, curiosa esta apropiación de artes espaciales para definir y entender una manifestación que se ubica en la dimensión temporal.⁷ Se comenta la *arquitectura* del relato y con ello tenemos una apelación más a este singular que nos ocupa. Espacialidad tridimensional para nombrar lo inextenso.

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono se ven los pisos inferiores y los superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco grandes anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. Una de las caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería idéntica a la primera y a todas. A la izquierda y a la derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos. Uno permite dormir de pie; otro, satisfacer las necesidades finales. Por ahí pasa la escalera espiral que se abisma y se eleva hacia lo remoto. En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la biblioteca no

es infinita (si lo fuera realmente a que esa duplicación ilusoria?); yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito... La luz procede de una frutas esféricas que llevan el nombre de lámparas. Hay dos en cada hexágono: transversales. La luz que emiten es insuficiente, incesante.⁸

Las palabras nos instalan en una espacialidad singular, única. Si pretendiésemos llevar al cine esa escena no podríamos transmitir lo que las palabras nombran. El resultado sería esquemático o sobrecargado pero no llegaría a la visión borgeana defraudando también a la que cada uno de nosotros construye en su interior. Es una espacialidad que, si bien remite a elementos geométricos y las ideas de proporción y altura están presentes en su alusión al mundo real, el contexto dispara la imaginería hacia una sinfónica composición de lo universal, tanto hacia el mundo conocido como aquel que se sitúa mas allá de sus fronteras. Nos habla del espacio de la intuición, ese algo que podemos imaginar mas no representarlo dado que escapa a toda posibilidad de aprehenderlo.⁹ Ese espacio extenso que se organiza en nuestra imaginación, ese lugar inextenso. Y como si la sensación que nos trasmite no alcanzara para conmover nuestra percepción hasta los no límites que el texto desea, Borges introduce la noción del espejo con un sentido multiplicador que abisma aún más la visión que nos propone.¹⁰ La idea de infinitud, de lo interminable:

Muerto, no faltaran las manos piadosas que me tiren por la baranda; mi sepultura será el aire

modelo de arquitectura urbana”). Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI Editores en coedición con la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México, 1998, pág. 41.

6 “Mi método de trabajo es el de un escritor, pero también el de un escultor. Yo debo mi disciplina de trabajo a mi profesión de cantero y después de escultor: quedarme mucho tiempo ante una piedra, mirarla desde todos los ángulos, contornearla lentamente, trabajarla, mantener la superficie en bruto para ver los fallos, guardarla en bruto hasta el final, no empezar a pulir demasiado pronto y mantener sin cesar el conjunto ante la vista. Disciplina de trabajo que implica una dedicación diaria”. Nicole Casanova, *Conversaciones con Gunter Grass*, Gedisa, Barcelona, 1980, pág. 54.

7 “Pero entonces para toda la historia de la literatura sólo nos queda una pareja de contrarios. Incluso reducidas a una nueva fórmula estrictamente literaria, las categorías de Wölfflin sólo nos ayudan a disponer las obras de arte en dos categorías, que, si se examinan detenidamente, quedan reducidas a la antigua distinción entre clásico y romántico, entre estructura rígida y estructura libre, entre arte plástico y arte pictórico”. René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, Editorial Gredos, Madrid, 1985, pág. 159.

8 Jorge Luis Borges, “La biblioteca de Babel”, en *Ficciones*, Emece, Buenos Aires, 1997, págs. 111-2.

9 “El aparecer el espacio como forma de la intuición no quiere decir que sea intuitivo él mismo. Intuitivos son exclusivamente los objetos situados en el espacio, lo extenso, lo espacial. El espacio de la intuición sólo es la forma de los contenidos intuitivos, aquello en que se presentan los objetos externos”. Nicolai Hartmann, *op. cit.*, pág. 126.

10 “Ante el espejo, testimonio mudo de los deseos o los temores y teatro de confrontación, el sujeto vacila entre proyección y percepción, entre las imágenes inagotables del sueño y la evidencia de la realidad, y la distorsión lo obsesiona. Todo aquel que se observa medita sobre el hombre que habría podido ser”. Sabine Melchior-Bonnet, *Historia del espejo*, Editorial Herder, Barcelona, 1996, pág. 265.

insondable; mi cuerpo se hundirá largamente y se corromperá y se disolverá en el viento engendrado por la caída, que es infinita.¹¹

Esa desmesura, no medida, in medida, que tiene el espacio queda presentada en forma impecable en este pasaje. La espacialidad aquí es parte constitutiva del relato, es el propio relato; allí está el sentido de lo que se cuenta. En otros ejemplos, incluso del mismo Borges, se habla de una espacialidad, real o fantástica pero es lugar donde acontece lo que se cuenta, no es, como aquí la propia esencia de lo que se dice.

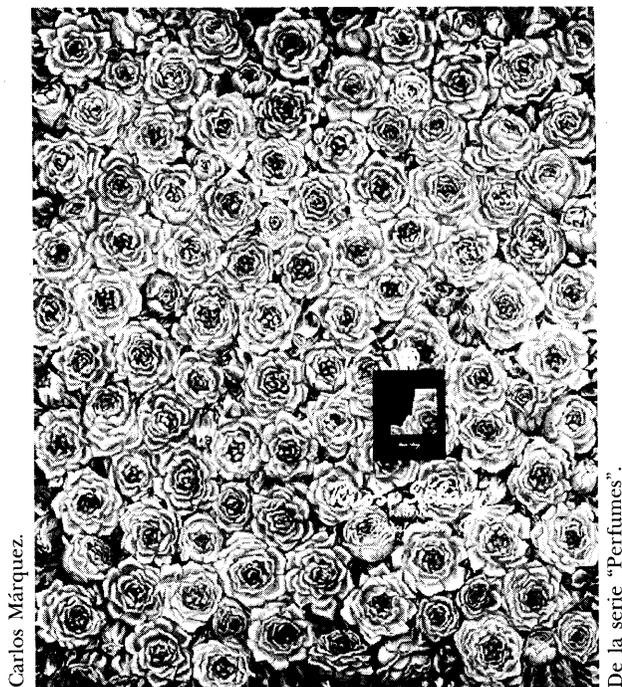
A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos; Dahlmann había llegado al sanatorio en un coche de plaza y ahora un coche de plaza lo llevaba a Constitución. La primera fresca del otoño, después de la opresión del verano, era como un símbolo natural de su destino rescatado de la muerte y la fiebre. La ciudad, a las siete de la mañana, no había perdido ese aire de casa vieja que le infunde la noche; las calles eran como largos zaguanes, las plazas como patios. Dahlmann la reconocía con felicidad y con un principio de vértigo; unos segundos antes de que la registraran sus ojos, recordaba las esquinas, las carteleras, las modestas diferencias de Buenos Aires. En la luz amarilla del nuevo día, todas las cosas regresaban a él.¹²

El autor¹³ hace referencia a una ciudad conocida por parte de sus lectores, invitándolos a resonar por ese lugar ya

transitado. A los que no, a los que no lo hubiesen realizado, que lo incorporen como una metáfora a su experiencia de vida. Es que el sitio no es inocente, está teñido por la sensación del clima, y la muerte. "...había estado, hasta entonces, en un arrabal del infierno".¹⁴ El calor que produce la hoguera del averno es un eco del bochorno del verano como el suburbio lo es del propio barrio en el que transcurre la escena anterior. Una espacialidad singular, hasta conocida, adquiere otra dimensión al ser jaqueada por los avatares del tiempo. Las cercanías de Constitución, la estación de trenes hacia la que va Dahlmann, se manifiesta a esa hora temprana por otras extensiones: casas, zaguanes y patios. La construcción espacial donde ocurre el hecho, "las modestas diferencias de Buenos Aires", se expone por otros emplazamientos.

Volvíamos cantando, a caballo, y ésa no era la única circunstancia de mi felicidad. Después de un día bochornoso, una enorme tormenta color pizarra había escondido el cielo. La alentaba el viento del Sur, ya se enloquecían los árboles; yo tenía el temor (la esperanza) de que nos sorprendiera en un descampado el agua elemental. Corrimos una especie de carrera con la tormenta. Entramos en un callejón que se ahondaba entre dos veredas altísimas de ladrillo. Había oscurecido de golpe; oí rápidos y casi secretos pasos en lo alto; alcé los ojos y vi un muchacho que corría por la estrecha y rota vereda como por una estrecha y rota pared. Recuerdo la bombacha, las alpargatas, recuerdo el cigarrillo en el duro rostro, contra el nubarrón ya sin límites.¹⁵

Entramos en un callejón que se ahondaba entre dos veredas altísimas de ladrillo. Había oscurecido de golpe; oí rápidos y casi secretos pasos en lo alto; alcé los ojos y vi un muchacho que corría por la estrecha y rota vereda como por una estrecha y rota pared. Recuerdo la bombacha, las alpargatas, recuerdo el cigarrillo en el duro rostro, contra el nubarrón ya sin límites.¹⁵



Carlos Márquez.

"Rroséclavy", 2000. 180 x 150 cms., acrílico s/t.

De la serie "Perfumes".

11 Jorge Luis Borges, *La biblioteca de Babel*, op. cit., pág. 112.

12 Jorge Luis Borges, "El sur", op. cit., págs. 270-1.

13 "La analogía entre la realidad ficticia que el narrador aprende y la realidad fáctica sobre la que especula el autor real". Alberto Paredes, *Manual de Técnicas Narrativas, Las voces del relato*, Grijalbo, México, 1993, págs. 92-3.

14 Jorge Luis Borges, *El sur*, op. cit., pág. 270.

Una espacialidad campirana jugando con los elementos propios del paisaje en una tarde de tormenta. Si los dos ejemplos anteriores hablaban de sitios contruidos aquí la percepción se desborda en la máxima amplitud a la que puede aspirar el hombre desde el propio suelo. La Pampa, ese reposado mar de tierra, y el cielo, que se ha escondido tras el telón de la tormenta. El intento por cobijarse del chubasco los coloca en medio de un corredor¹⁶ que ahora cierra la dilatación del paisaje. El narrador levanta los ojos y ve, por primera vez, a Funes. Magistral presentación de un personaje con una extensa memoria, donde el elemento espacial de fondo parece sugerir su cabeza desplegada: "...el duro rostro, contra el nubarrón ya sin límites".

Bajo árboles ingleses medité en ese laberinto perdido: lo imaginé elaborado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borrado por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos... Pensé en un laberinto de laberintos, en el sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros.¹⁷

Borges nos habla de una espaciosidad en la imaginación del personaje. El laberinto es el paradigma expresivo de su propia existencia, contribuyendo a la manifestación del conflicto que está desarrollando. Es una maraña que, sin abandonar lo espacial, incluye al tiempo.¹⁸ Su naturaleza es de gran mag-

nitud, como hidra de crecimiento incansable. rebasa todo lo conocido; hasta los horizontes secretos.

Con las palabras se construye una espacialidad, a través de ellas podemos ver ese lugar, esos comportamientos. También el discurso¹⁹ puede actuar como una negación del entorno y de los objetos que lo habitan.

Es como si sus palabras, en lugar de dibujar los hechos y hacerlos aparecer palpablemente en el mundo, los hubieran inducido a desaparecer (...) Por primera vez en su experiencia de escribir informes, descubre que las palabras no necesariamente sirven, que pueden oscurecer lo que están intentando decir. Azul mira a su alrededor y fija su atención en varios objetos, uno detrás de otro. Ve la lámpara y se dice a sí mismo: Lámpara. Ve la cama y se dice a sí mismo: Cama. Ve el cuaderno y se dice a sí mismo: Cuaderno. No serviría llamar cama a la lámpara, o lámpara a la cama. No, estas palabras se ajustan bien a las cosas que representan, y en cuanto Azul las dice, siente una profunda satisfacción, como si acabara de probar la existencia del mundo.²⁰

El protagonista, con su misión de observar al otro a través de la ventana, ha perdido la dimensión de los elementos, la rutina ha terminado por ahogar lo existente enmascarando²¹ lo conocido, tan largo ha resultado su encierro en esa habitación. Las palabras parecen no alcanzar para significar a los objetos.²²

15 Jorge Luis Borges, "Funes el memorioso", *op. cit.* págs. 160/1.

16 "Para él (Rilke) es sobre todo en las ciudades donde la tormenta se vuelve más ofensiva, donde el cielo nos manifiesta su ira con más claridad. En el campo la tempestad se muestra menos hostil". Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975, pág. 74.

17 Jorge Luis Borges, "El jardín de senderos que se bifurcan", *op. cit.* págs. 136-7.

18 "Su vertiginoso ensayo sobre el tiempo", 'El jardín de senderos que se bifurcan' (*Ficciones*, Emecé, Buenos Aires, 1956) se presenta como un cuento de espionaje, que incluye un cuento lógico-metafísico, que incluye a su vez la descripción de una interminable novela china, todo concentrado en una docena de páginas. Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1988, pág. 120.

19 "La escritura moderna es un verdadero organismo independiente que crece alrededor del acto literario, lo decora con un valor extraño a su intención, lo compromete continuamente en un doble modo de existencia y superpone al contenido de las palabras, signos opacos que llevan en sí una historia, un compromiso o una redención segunda..." Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI, México, 1978, pág. 85.

20 Paul Auster, *Fantasmas*, en *La trilogía de Nueva York*. Anagrama, Barcelona, 1996, págs. 161/2.

21 "...escuchando esa lectura como si se tratase del largo, confuso, llano monólogo de un paciente que repite interminablemente las mismas maneras de ocultar algo". Didier Anzieu. *El cuerpo de la obra*, trad. de Antonio Marquet, Siglo XXI, México, 1993, en el capítulo "El discurso del obsesivo en las novelas de Robbe-Grillet", pág. 286.

22 "Los mecanismos tradicionales de la novela para montar una escena, y describir y dar movimiento a los personajes, no se justifican por sí mismos. ¿A quién le preocupa realmente que el mobiliario de una habitación sea de una u otra manera, o si él encendió un cigarrillo, o llevaba un traje gris oscu-

Pero, los propios objetos pueden volverse en contra del héroe y llenarlo de pavor (“Los objetos me traicionan” dice uno de los personajes de *Las criadas* de Jean Genet). El objeto se refleja en el espejo que es el personaje quien lo devuelve como una imagen deforme, amenazante. La espacialidad se cierra en esta invasión de las cosas²³ que ahoga a quien las experimenta.

Subí las escaleras muy asustado, esperando a cada descansillo perder el aliento. Y cuando apareció ante mí la puerta cerrada del piso me abandonaron las fuerzas. Estuve tentado de volverme, de huir, de dejar la grave visita para otro día (...) Me quedé inmóvil, sin hacer el menor movimiento. Fijé la mirada en la puerta y el ojo en la cerradura me pareció un ojo mirándome burlón a la cara. Después llevé la vista hasta el botón del timbre y la dejé fija en él con verdadero espanto (...) Me acerqué a la puerta, alcé la mano hasta el botón del timbre y por un instante quedé suspenso, pero muy excitado. Por fin apreté el botón y el sonido que produjo me dio un sobresalto. Me hice a un lado y esperé en un estado lamentable. Se abrió la puerta y apareció la cara negra como el carbón de la criada.²⁴

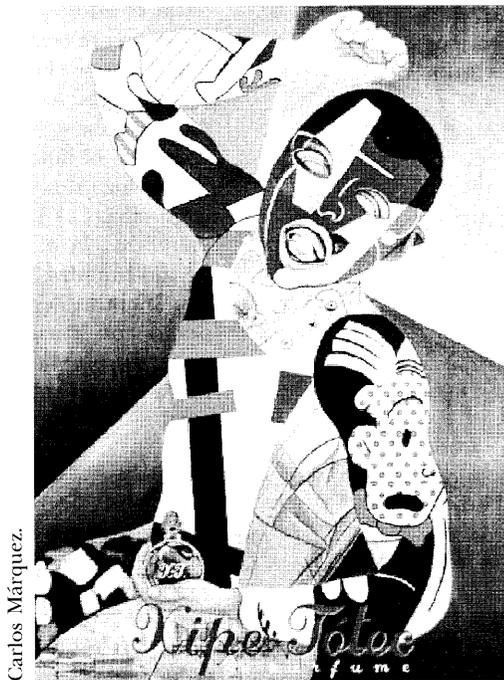
ro, o destapó la máquina de escribir después de sentarse y antes de insertar en el rodillo una hoja de papel?” Susan Sontag, *Contra la interpretación*, Alfaguara, Madrid, 1996, en el artículo “Nathalie Sarraute y la novela”, pág. 149.

23 “Están Lulú, la lámpara, el cuchillo del pan, Jack el destripador; personas supuestamente reales con sus características individuales y sus roles sociales, objetos con sus usos, conexiones reales entre estos objetos y estas personas; en suma todo un estado de cosas actual. Pero también está lo brillante de la luz en el cuchillo, lo afilado del cuchillo bajo la luz, el terror y la resignación de Jack, el enterrecimiento de Lulú”. Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona, 1994, pág. 151.

24 Naguib Mahfuz, *El espejismo*, Plaza & Janes, Esplugues de Llobregat, 1989, pag. 169.

El humanizar los objetos, el conferirles un estatus psicológico les da un sentido polivalente que extiende su significación.²⁵ Invade el tejido narrativo, condicionando o disparando el comportamiento del personaje.²⁶ Están ubicados en un contexto real, una espacialidad de rasgos cotidianos que el protagonista transita con una agobiante escalera, un ojo de cerradura sarcástico y un botón de timbre amenazador. La carga conferida por el sentimiento del protagonista transforma su existencia para expresar su interioridad en un momento crítico. Similar estatus, al que vimos en este ejemplo, puede alcanzar a toda una ciudad.

Al otro lado de la gran depresión, tal vez a una distancia de dos millas, se extendía, o mejor dicho, se encaramaba a las montañas una ciudad. Vista desde lejos no causaba una impresión de grandiosidad; carecía de una imponente catedral que sobresaliera de las casas, y en su lugar sólo había un campanario chato. Tampoco tenía una fortaleza en un punto estratégico ni edificios que llamaran la atención por su magnificencia. Las murallas parecían más bien endeblés y aquí y allá surgían casas fuera de sus límites, sobre todo hacia la llanura, prestando a la ciudad un aspecto algo abandonado, como si hubiera sido conquistada y sitiada demasiadas veces y estuviera harta de ofrecer una resistencia demasiado seria a futuros invasores, pero no por debilidad, sino por indolencia o incluso por un sentimiento de fuerza. Parecía no necesitar ninguna ostentación. Dominaba la gran



“Xipe-Tótec”, 1999. 100 x 70 cms., acrílico s/t.

25 “No hay ningún objeto en ‘bruto’ que no tenga un sentido social y que no se integre en un sistema de valores. El objeto se aprecia tanto por su connotación como por su función primera”. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1996, pág. 338-9.

26 “El personaje es el ser humano ficticio que aparece y participa en toda obra narrativa. Es ficticio no porque posea o deje de poseer un referente externo, sino porque es parte de un relato y lo habita”. Alberto Paredes, *op. cit.*, pág. 29.

cuenca perfumada que tenía a sus pies y esto parecía bastarle.²⁷

La ciudad sufre y siente y decide adoptar una actitud de complacencia. Ha construido su destino y con ello le basta. En esa dirección las casas también pueden adquirir rasgos humanos para expresar el estado que guardan los edificios.

Severos caserones vacíos, sobrios, erguidos y enjutos unos, lavados por el tiempo, panzudos y ornamentados otros, abandonados a la inercia de días inútiles, de fachadas de un azul desvaído, o amarillentos, o grises como pieles enfermas, forman una doble fila de silencio al paso de ese vehículo inesperado que, con su sordo rodar sobre el empedrado, despierta de su sueño al barrio.²⁸

También la casa puede ostentar movilidad y no ser sólo la pasiva testigo de lo que sucede frente a ella. Asume un protagonismo expresivo²⁹ que coloca al texto en una zona inquietante, sobre todo cuando abre la narración.

Hacia varios días que de noche la casa de Eugenio cambiaba de lugar. De día estaba de espaldas de la avenida de los Insurgentes, de noche no se sabía adónde la llevaban. Antes la casa había sido sedentaria, ahora se había convertido en andariega y vagabunda. Vías ferreas enormes y terribles se instalaban bajo sus ventanas y los trenes pasaban silbando peligrosos.³⁰

La espacialidad puede ser ese lugar donde se presentan ciertos hechos que transforman a un personaje o le permiten comprender que ese lugar está ligado en forma, tal vez, misteriosa a ciertos cambios importantes de su vida.

27 Patrick Suskind, *El perfume*, RBA Editores, Barcelona, 1993, pág. 148.

28 Luchino Visconti, *Angelo*, Ediciones B, Barcelona, 1993, pág. 69.

29 "Un tal objeto geométrico debería resistir a metáforas que acogen el cuerpo humano, el alma humana. Pero la transposición a lo humano se efectúa inmediatamente, en cuanto se toma la casa como un espacio de consuelo e intimidad, como un espacio que debe condensar y defender la intimidad. Entonces se abre, fuera de toda racionalidad, el campo del onirismo". Gaston Bachelard, *op. cit.*, pág. 80.

Cuando salí de casa vi que miraba desde el balcón cómo me iba; hasta que doblé la calle y desapareció. Seguí camino adelante, preocupado y triste y por último llegué a la parada del tranvía de la avenida Casaralaini. Me quedé esperando solo por primera vez en mi vida y me entró una sensación de libertad que no había experimentado nunca. Eso me alivió algo y me sentí mejor. Llegué a hacerme la ilusión de que empezaba una vida nueva (...) Llegué a la Saidía aún cobijado por la sombra de mi esperanza nueva, la que tan de súbito me había anegado en la parada del tranvía.³¹

Un pequeño acto de la vida se transmuta, dada la naturaleza del personaje, en un momento trascendental. La espacialidad donde se ejecuta se convertirá también en un sitio privilegiado en diversos instantes de la narración. Tal lo podemos ver en el siguiente fragmento:

Un sábado de mediados de octubre por la mañana salí de casa bien provisto de jaculatorias de mi madre y en dirección a la Universidad. Esperé el tranvía parado en la acera. El tranvía era el mismo que me llevaba a la escuela Saidía y aquella mañana no pude evitar, a pesar mío, un sentimiento de orgullo. Mientras esperaba llegó a mis oídos el ruido de una hoja de ventana al abrirse con violencia y chocar en la pared. Alcé mi vista hacia el edificio de color naranja que quedaba exactamente frente a la parada. (...) Mi mirada dió con una chica que estaba de pie en el balcón y tomaba té. (...) Seguí sus movimientos cuando se llevaba el vaso a los labios y daba un sorbo y soplabla el líquido caliente con la boca fruncida. Lo hizo una y otra vez. Se veía que la bebida le gustaba. (...) La impresión que me dejó fue espléndida. No pasó mucho tiempo como blanco de mis miradas; en seguida giró y se metió dentro. Mientras llegaba el tranvía rememoré sus aspecto con curiosidad y una vez vino monté animado por la espléndida impresión que me había dejado en el penoso día del comienzo del curso.³²

El protagonista ve un cuerpo, le fascina ese envoltorio de una interioridad desconocida.³³ El cuerpo

30 Elena Garro, *Y Matarazo no llamó...*, Grijalbo, México, 1996, pág. 11.

31 Naguib Mahfuz, *op. cit.* págs. 63-4.

32 *Ibid* págs. 69-70.

33 "¿Por qué la exigencia de tener un cuerpo se basa unas

actúa en una espaciosidad entrevista antes y ahora descubierta en plenitud por el sonido convocante, allí gira, se desenvuelve y realiza sus acciones cotidianas. ¿Qué es lo que promete o esconde ese cuerpo, ese ser del cual sólo empieza a conocer su revestimiento? Es atraído por una corporeidad que comienza a insinuarse para él aunque ella no piense así o vea con claridad la existencia de ese destinatario. El transcurrir de sus acciones tendrá, a partir de este momento, un admirador silencioso y persistente. Ese lugar pasará a ocupar un rincón distinguido en la narración.

La temporalidad constituye la cuarta dimensión junto a las tres de lo espacial y por ello está indisolublemente ligada a él.³⁴ La tienda se encuentra ubicada en tal o cual lugar y sus puertas abren y cierran a determinadas horas durante el día. En la narrativa, el elemento temporal es dominante: los hechos ocurren en algún lado y en cierto momento. La espacialidad del relato tendrá de manera implícita o explícita la noción de temporalidad.

Permaneció la mayor parte del tiempo en el callejón. No resultaba incómodo una vez que se acostumbró y tenía la ventaja de quedar bien oculto a la vista. Desde allí podía observar todas las idas y venidas al edificio de los Stillman. (...) Tuvo que enfrentarse a algunos problemas, pero consiguió resolverlos uno por uno. Antes que nada, estaba la cuestión de la comida. (...) Había leído en alguna parte que entre las 3.30 y las 4.30 de la noche era cuando más personas se encontraban dormidas en sus camas. Estadísticamente hablando, las probabilidades de que no ocurri-

vezes en un principio de pasividad, en lo oscuro y confuso, pero otras también en nuestra actividad, en lo claro y distinto? Y, más particularmente, ¿cómo la existencia del cuerpo puede derivar de lo claro y distinto? Como dice Arnauld, ¿cómo lo que yo expreso clara y distintamente puede tener relación con mi cuerpo, en el que todos los movimientos sólo son conocidos oscuramente?". Gilles Deleuze, *El pliegue, Leibniz y el barroco*, Paidós studio, Barcelona, 1989, pág. 112.

34 "En el reino de la naturaleza forman, antes bien, el espacio y el tiempo un sistema cerrado y único, cuyas cuatro dimensiones están firmemente unidas unas con otras. Puede llamárselo el sistema cosmológico de la espacio-temporalidad. En él está todo lo configurado y real espacialmente afectado a la vez por la dimensión temporal, y todo lo temporalmente real, o que tiene su duración, afectado a la vez por las dimensiones espaciales". Nicolai Hartmann, *Ontología IV, op. cit.*, pág. 239.

ra nada durante esa hora eran mayores, por lo tanto Quinn eligió ese momento para hacer sus compras. En Lexington Avenue, no lejos de allí, había una tienda de comestibles abierta toda la noche, y a las 3.30 Quinn entraba a paso rápido (para hacer ejercicio y también para ahorrar tiempo) y compraba lo que necesitaba para las siguientes veinticuatro horas.³⁵

El ruido amplía la espacialidad que las palabras describen. El ojo escoge en tanto el oído recibe, no elige. La sensación espacial que nos produce el sonido tendrá diversas fuentes. Estará dentro o fuera de la situación que se narra: objeto visto u objeto que se anuncia y que después *veremos* o no. El sonido introduce una sensación de espacialidad ya sea con un solo ruido, como es el caso de un ejemplo anterior donde la hoja de la ventana golpea motivando al personaje a mirar y con ello incorpora la imagen de un edificio que hasta ese momento no se había mencionado,³⁶ o por una multiplicidad de referentes que ensanchan considerablemente el campo de lo visual.

Un día de septiembre, Sofía fue a Cayena rompiendo excepcionalmente con su discreto retiro campestre, para hacer algunas compras. Allí ocurría algo raro. Desde el amanecer repicaban las agudas esquilas de la capilla de las religiosas de Saint-Paul-de Chartres. Y a esas campanas se habían unido las voces de otras campanas, ignoradas, acaso ocultas hasta ahora en desvanes y almacenes, que eran golpeadas con martillos, con tizones, con herraduras –por no estar colgadas todavía– en distintos lugares de la ciudad.³⁷

Similar función que el ruido puede cumplir el olor, ampliando el referente espacial o motivando un desplazamiento: "El olor lo distrajo de ese pensamiento y recordó que tenía que ver si el enfermo había orinado. Se levantó, movió las mantas y palpó las sábanas; estaban casi, casi secas".³⁸ En la construcción de una vinculación espacial también se

35 Paul Auster, *Ciudad de cristal, op. cit.* págs. 125/6.

36 "Mientras esperaba llegó a mis oídos el ruido de una hoja de ventana al abrirse con violencia y chocar en la pared". Naguib Mahfuz, *op. cit.* págs. 69-70

37 Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1985, pág. 408.

38 Elena Garro, *op. cit.* pág. 74.

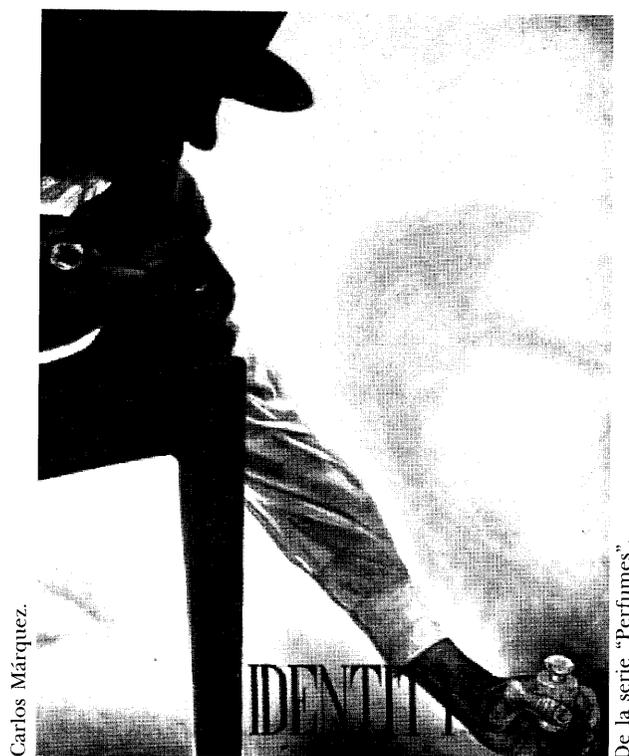
apela a un medio visual, concretamente a una representación en ese medio, para calificar y transmitir mejor el sentimiento de lo que se ve en la narración. En el siguiente caso lo es a través de la pintura. La relación entre plástica y literatura tiene también una dirección inversa, donde ésta resignifica a aquella.³⁹

Las nubes estaban bajas sobre el mar sin horizonte cuando llegamos, y todo un aire desteñido, como una vieja acuarela vista a través de un vidrio que no se limpia hace años. Los vetustos caserones de tablas con terracitas y galerías de vidrio de cuando Cartagena era un balneario de moda, remontaban las colinas, ahora convertidos en pensiones con letreros y en hotelitos clausurados por chapas de fierro atornilladas sobre las ventanas.⁴⁰

La presentación a través de un cuadro pictórico desteñido, con un vidrio roñoso, para mostrar lo deslucido y viejo y estropeado y rancio del paisaje urbano. Con toda la carga de nostalgia de un tiempo mejor, floreciente, se organiza una narración melancólica. En sentido opuesto, por medio de la precisión en la descripción espacial en la esencial Nueva York se puede transmitir la idea de la obsesividad del personaje que la recorre. Como en

39 "Un cuadro o una escultura contemporáneo es una especie de centauro: mitad materiales artísticos, mitad palabras. Las palabras son el elemento vital, enérgico, capaz, entre otras cosas, de transformar cualquier material (plásticos, haces luminosos, cuerda, piedras, tierra) en material artístico. Es sustancia verbal la que establece la tradición visual en la que debe ser contemplada una obra determinada". Harold Rosenberg, *Arte y palabras*, en Gregory Battcock, *La idea como arte*, Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, Barcelona, 1977, pág. 118.

40 José Donoso, *Naturaleza muerta con cachimba*, Grijalbo, México, 1990, pág. 109.



"Identity (Beuys)", 1999. 90 x 70 cms., acrílico s/t.

el caso del Buenos Aires de Borges, aquí tenemos una ciudad por muchos conocida, pero el tono es radicalmente distinto; como lo es la distancia que separa lo directo de lo metafórico. Es el universo de lo actual, real, existente, vital.

Por el camino se detuvo en un Citibank y pidió su saldo en el cajero automático. Había trescientos cuarenta y nueve dólares en su cuenta. Retiró trescientos, se metió el dinero en el bolsillo y siguió andando. En la calle Cincuenta y siete torció a la izquierda y continuó hasta Park Avenue. Allí torció a la derecha y siguió caminando hacia el norte hasta llegar a la calle Setenta y nueve. En ese punto torció a la derecha para entrar a la manzana de los Stillman. El edificio tenía el mismo aspecto que el primer día. Miró hacia arriba para ver si había alguna luz en el piso, pero no podía recordar cuáles eran las ventanas de los Stillman. La calle estaba absolutamente tranquila. No pasaban coches ni transeúntes. Quinn cruzó al otro lado, encontró un sitio adecuado en un estrecho callejón y se instaló allí para pasar la noche.⁴¹

Una espacialidad puede ser descrita con precisión en el terreno de lo imaginario. Así, nos encontramos con una narración de cierto tono evanescente, alegórico, aunque aplicado al sentido de lo real, una realidad que la propia diégesis construye. Se trata de la presentación del sitio donde el protagonista, un personaje minúsculo, desarrolla su actividad. Una ironía sutil permea el texto en la descripción de la organización jerárquica.

Pasada la puerta, aparece una mampara alta y acristalada con dos ba-

41 Paul Auster, *op. cit.* pág. 124.

tientes, por donde se accede a la enorme sala rectangular en la que trabajan los funcionarios, separados del público por un mostrador largo que une las dos paredes laterales, con excepción, de una de las dos extremidades, del ala abatible que permite el paso al interior. La disposición de los lugares en la sala acata naturalmente las precedencias jerárquicas, pero siendo, como cabe esperar, armoniosa desde este punto de vista, también lo es desde el punto de vista, geométrico, lo que sirve para probar que no existe ninguna irremediable contradicción entre estética y autoridad. La primera línea de mesas, paralela al mostrador, está ocupada por los ocho escribientes, a quienes compete atender al público. Detrás, igualmente centrada respecto al eje de simetría que, partiendo de la puerta, se pierde allá al fondo, en los confines oscuros del edificio, hay una línea de cuatro mesas. Estas pertenecen a los oficiales. A continuación vienen los subdirectores, que son dos. Finalmente, aislado, solo, como tenía que ser, el conservador, a quien llaman jefe en el trato cotidiano.⁴²

Las palabras nos instalan en una espacialidad singular, única. Es una espacialidad que puede contener las ideas de proporción y altura, ancho y profundidad, en alusión al mundo real, pero que en el contexto narrativo despliega una percepción diversa. Es algo que podemos percibir, e interpretar, pero que elude la posibilidad de capturarlo. Puede ser parte constitutiva del relato, ser el propio relato; estar ahí el sentido de lo que se cuenta. Real o fantástica, es lugar donde acontece lo que se narra, o es la propia esencia de lo que se dice. Es *real*, al apelar a un lugar existente, reconocible, o *figurada*, cuando es una zona, una esfera de lo imaginario. Con las palabras se construye una espacialidad, a través de ellas podemos ver ese lugar, esos comportamientos. Una espacialidad singular, hasta conocida, adquiere otra dimensión al ser inquietada por las alternativas del tiempo. La temporalidad constituye la cuarta dimensión de lo espacial. El sonido, el ruido y la música, amplía la espacialidad que las palabras describen, de la misma manera que el olor puede provocar una sensación parecida.

Con las palabras dichas o escritas, con referentes reales o imaginarios, se construye la espacialidad, que puede presentar o representar un hecho fascinante.

Bibliografía

- Anzieu, Didier, *El cuerpo de la obra*, Trad. Antonio Marquet, Siglo XXI, México, 1993.
- Auster, Paul, *Fantasma y Ciudad de cristal*, en *La trilogía de Nueva York*, Anagrama, Barcelona, 1996.
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
- Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, México, 1978.
- Barthes, Roland, *El placer del texto*, Siglo XXI, México, 1978.
- Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, Emece, Buenos Aires, 1997.
- Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1988.
- Carpentier, Alejo, *El siglo de las luces*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1985.
- Casanova, Nicole, *Conversaciones con Gunter Grass*, Gedisa, Barcelona, 1980.
- Deleuze, Gilles, *El pliegue, Leibniz y el barroco*, Paidós studio, Barcelona, 1989.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona, 1994.
- Donoso, José, *Naturaleza muerta con cachimba*, Grijalbo, México, 1990.
- Garro, Elena, *Y Matarazo no llamó...*, Grijalbo, México, 1996.
- Hartmann, Nicolai, *Ontología IV*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- Mahfuz, Naguib, *El espejismo*, Plaza & Janes, Esplugues de Llobregat, 1989.
- Melchior-Bonnet, Sabine, *Historia del espejo*, Editorial Herder, Barcelona, 1996.
- Paredes, Alberto, *Manual de Técnicas Narrativas, Las voces del relato*, Grijalbo, México, 1993.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1996.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI Editores en coedición con la facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México, 1998.
- Rosenberg, Harold, "Arte y palabras", en Gregory Battcock, *La idea como arte*, Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, Barcelona, 1977.
- Saramago, José, *Todos los nombres*, Alfaguara, México, 1997.
- Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, Alfaguara, Madrid, 1996.
- Suskind, Patrick, *El perfume*, RBA Editores, Barcelona, 1993.
- Visconti, Luchino, *Angelo*, Ediciones B, Barcelona, 1993.
- Wellek, René y Austin Warren, *Teoría literaria*, Editorial Gredos, Madrid, 1985.

⁴² José Saramago, *Todos los nombres*, Alfaguara, México, 1997, pág. 12.



Carlos Márquez.

"Beautycelli", 1999. 60 x 40 cms., acrílico s/t.

De la serie "Perfumes".