

UN ENFOQUE POLIDIMENSIONAL DEL ESPACIO LITERARIO

JOSÉ ANTONIO ALONSO LERA
Catedrático del I. E. S. «Ágora», Alcobendas (Madrid)
jose_alonso_abajo@hotmail.com

RESUMEN

El espacio literario no es el espacio real, tridimensional newtoniano; la magia del arte literario consigue crear de forma instantánea, desde la simple linealidad del texto, no sólo el espacio tridimensional o el tetradimensional einsteiniano, sino un universo polidimensional de múltiples espacios y tiempos, que son recorridos en un segundo por la mente del lector.

Cada escritor hace un uso *sui generis* de ciertos elementos y técnicas: las figuras literarias, las técnicas narrativas, la metaficción, el dialogismo, los polisistemas..., que definen su arte peculiar y le ayudan a crear ese mundo polidimensional.

PALABRAS CLAVE: Espacio literario; Tridimensional; Tetradimensional; Polidimensional; Espacialización.

ABSTRACT

The literary space is not the real, tridimensional, newtonian space. The literary art achieves the magic of creating instantaneously, from the simple lineality of text, not only the tridimensional or the tetradimensional einsteinian space, but also a polidimensional universe of multiple spaces and times, which are travelled over in a second by the reader's mind.

Each writer makes a *sui generis* use of certain elements and techniques: literary figures of speech, narrative techniques, metafiction, dialogism, polisystems..., which define his own and peculiar art, and help him to create that polidimensional world.

KEY WORDS: Literary space; Tridimensional; Tetradimensional; Polidimensional; Spatialization

En este trabajo planteo un enfoque del espacio literario distinto al considerado hasta ahora por la crítica literaria. Mi propuesta y conclusión acerca del carácter polidimensional inherente a este espacio —diferente del tridimensional o del tetradimensional que ha tratado la física y astronomía newtoniana o la einsteiniana más reciente— se sustenta en observaciones y datos que se pueden apreciar y constatar, si se analiza con cierto detenimiento la evolución del *status* del elemento espacio a lo largo de las sucesivas etapas del fenómeno literario.

El estudio diacrónico del cronotopo, que realiza Bajtin, pone de relieve la progresiva expansión, densidad, corporeidad y toma en consideración del espacio por parte de los novelistas. Mi hipótesis de principio e intuición inicial (evolución del espacio literario desde lo tridimensional hacia lo tetradimensional y polidimensional) es corroborada, en gran medida, por el estudio del cronotopo antes citado y por las opiniones y posición de algunos críticos interesados en el tema (Mitterrand, Gullón).

La posición que defiendo se ve así mismo apoyada por la propia expansión que cobra el lenguaje referente al espacio, más acentuada a partir del XIX, siglo de novelistas dotados de un gran afán ilustrativo o fáptico: Balzac, Flaubert, Zola, Dickens, H. James, Dostoyevski, Galdós, Clarín, etc. Éstos detallan y dilatan con una gran exuberancia los paisajes y espacios urbanos e inician el buceo e introspección del universo interior y mental, de los recovecos y repliegues de la memoria, la conciencia, la fantasía, la semiconciencia, los sueños, la fantasía. Dicha labor la prosiguen y profundizan escritores del XX como Proust, Kafka, Faulkner, Joyce, Mann, Rulfo, Borges, García Márquez, etc.

Mi concepción del espacio literario polidimensional la sustento además en hechos y fenómenos irrefutables, en los que inciden, por otra parte, de forma más o menos tangencial o profunda autores como Poulet, Genette o Lázaro Carreter, entre otros. Me refiero al carácter polidimensional *ad infinitum* inherente a las propias figuras literarias, que potencian, amplían y multiplican el carácter ya espacial del lenguaje y más aún del lenguaje literario (polisemia, homonimia, ambigüedad). Me refiero también a hechos de presencia constatable que se convierten, en muchos casos, en dinamizadores del efecto polidimensional, como son ciertos recursos y técnicas narrativas: narradores, focalizadores, anacronías, dialogismo literario o multicultural, etc., los cuales no hacen sino intensificar, condensar, concentrar, fundir o multiplicar y expandir los tiempos y los espacios.

En el presente artículo parto de un hecho corroborado y constatado ya por un sector importante de la crítica —a partir sobre todo de Bajtin, Poulet, Bachelard, R. Gullón, R. Bourneuf, H. Mitterrand—, a saber, que el espacio va ocupando en la historia de la novela un puesto cada vez más relevante. En el siglo XIX y XX es notable la creciente espacialización de la novela. Los lugares, como manifestaciones concretas del espacio en la narración, abundan cada vez más, se describen y narran de forma prolija, llenando páginas enteras. Dicho hecho contrasta de forma radical con el tratamiento que recibe el elemento espacial en las primeras etapas de la novelística anteriores al Renacimiento.

La espacialización y la multiplicación de los espacios corren parejos con el aumento del léxico referido a los distintos lugares. Observamos en la narrativa contemporánea

un lenguaje espacial progresivamente elaborado y complejo, que recorre, invade y estructura en muchos casos la novela (en Balzac o Galdós). Coincido con H. Mitterand en la constatación del cambio de papel del elemento espacio en la novela del XIX, que él estudia a partir de Balzac. En su opinión (1980: 189) el componente espacial va perdiendo su carácter narrativo —objeto susceptible de observación y descripción— al tiempo que cobra un claro y vigoroso carácter narrativo.

La narratividad de los espacios hace éstos asuman un papel de sujeto interviniente a lo largo de *la diegesis*, que lo asimila en ciertas novelas al de un auténtico personaje. La narratividad supera la simple función descriptiva, de relleno, de objeto ancilar y decorativo que se le había asignado anteriormente, para asumir ahora funciones y valores de mayor calado y trascendencia (ver A. Garrido, 1996: 215-218).

En un análisis diacrónico que recorra las distintas etapas de la novela desde sus orígenes, podemos apreciar una serie evolutiva que va desde la bidimensionalidad abstracta, a la tridimensionalidad de unos espacios más reales, para pasar a la tetradimensionalidad —a partir de *El Quijote* y la picaresca—, y culminar en la polidimensionalidad.

LINEALIDAD, TRIDIMENSIONALIDAD Y TETRADIMENSIONALIDAD

La narrativa se enfrenta *ab initio* a un gran reto: conseguir crear, a partir de la simple linealidad o bidimensionalidad del texto, la impresión de lo tri- o tetradimensional. De forma natural en un principio, tanto la narrativa como la épica se aplicaron más a relatar las acciones y gestas que a pintar los lugares en los que transcurrían.

En los primeros textos narrativos, al igual que en las primeras figuraciones pictóricas, existe una simulación aceptada de acciones en lugares que no se cree necesario reflejar ni describir. Se da por sentado que la caza se realiza en el campo, bosque o montaña, y no es preciso reflejar esos lugares. También el hombre inclinado esparce las semillas por el campo, el cual tampoco considera imprescindible plasmar la pintura egipcia... Los cantares de gesta (*Chanson de Roland*, *Mio Cid*, etc.) tampoco precisan de los pormenores descriptivos del campo de batalla; héroes y gestas, golpes y acciones es lo narrado en esencia. Paulatinamente los lugares dejan de ser secundarios o estereotipos, tal como ha revelado Bajtin en las primeras etapas de la novela. Todavía hay mucho de estereotipo en toda clase de lugares y paisajes de la literatura medieval, renacentista, barroca y neoclásica; el espacio en todas sus variantes da el gran salto invasor de la narrativa en el XIX y ese impulso se continúa en el XX.

Esa ausencia o casi ausencia del espacio parece ser, en la pintura primitiva y en la épica y primera narrativa un convencionalismo, una apelación al juego de la suspensión del descreimiento ante lo pictórico, del mismo modo que en la literatura opera el convencionalismo de la suspensión del descreimiento ante lo ficticio (este tema es tratado, entre otros, por J. Huizinga, R. Caillois, P. Feyerabend, Y. Lotman, R. Warning, G. Gadamér); «epojé» o pacto ficcional al que también alude Darío Villanueva (1992: 81).

El problema esencial inherente a lo narrativo es su linealidad, la sucesividad en el espacio y en el tiempo de los signos del texto narrativo que tienen que dar cuenta de lo que aparece como contiguo, simultáneo, tridimensional o tetradimensional en el mundo real; de manera similar acontece en el universo musical, que es un arte de signos acústi-

cos que se perciben en la sucesividad, en el discurrir temporal.

En la narrativa se opera una especie de elaboración arquitectónica dispersa del espacio, sin embargo tal espacio o espacios se suelen captar de forma global y simultánea en la vida real; de forma semejante sucede con otros fenómenos de nuestro psiquismo o mundo interior, tal como expresa S. Freud (1991: 171):

Para transmitir el conocimiento de una simultaneidad compleja no tenemos otro recurso sino su descripción sucesiva, de modo que todas nuestras representaciones adolecen básicamente de una simplificación bilateral, siendo preciso que se las complemente, que se las reestructure, y al mismo tiempo que se las rectifique.

El lenguaje pictórico como el literario tienen que superar el desafío, conseguir crear la ilusión de los espacios, de lo tridimensional en el caso de la pintura, de lo tetra- o polidimensional en el de la novela, partiendo de la simple linealidad. Tal fenómeno de recreación del universo polidimensional de lo humano con sus infinitos aspectos y recovecos, no lo alcanza de forma inmediata e instantánea sino mediante el tejido del discurso literario.

El género lírico, tal como ha señalado J. Frank o C. Bobes, en sus manifestaciones más genuinas tiende a ser atemporal y aespacial, porque sobrevuela tiempo y espacio, los mezcla, funde y anula; es transespacial y transtemporal porque los trasciende al aspirar a lo eterno. Lo novelesco, menos ambicioso, se suele situar en los ambientes de la vida real y por ello se construye dentro de coordenadas espaciotemporales.

La novela, que no siempre sigue el monótono orden cronológico de los acontecimientos, renueva de forma ostensible a partir de Proust, las concepciones temporales en lo que concierne al orden, la duración, la frecuencia; aparece el tiempo de la conciencia, y la representación del mundo interior y exterior no está sujeta al riguroso cómputo de días, años, etc., sino a la peculiar temporalidad de los procesos psíquicos, que trastocan e invierten el orden cronológico, poniendo patas arriba el mundo conocido tridimensional y objetivo, transmutándolo en otro polidimensional subjetivo, cambiante e inestable.

Autores como Proust, Faulkner, T. Mann y Joyce, entre otros, elaboran nuevas versiones del tiempo novelesco, tiempo *sui generis* de la conciencia, de la *psique*, que es percibido desde la sensibilidad y receptividad, de una forma nueva y distinta. Tiempo y espacio empiezan a ser considerados en términos kantianos, originados en nuestro psiquismo y no como realidades empíricas externas mensurables, fijas e incuestionables.

Novelistas notables del XIX como Balzac, Dickens y Galdós mostraron un interés creciente por la temática espacial y temporal; con ellos irrumpen en la narrativa contemporánea los vastos espacios urbanos. Preocupados por novelar la vida y el momento histórico que viven, arraigan sus novelas en la historia y en la época, proyectando así en ellas lo diacrónico, lo tetradimensional. Anteriormente Cervantes había logrado el prodigio de anclar y arraigar a los personajes en los espacios y ambientes reales, añadiendo los viajes y desplazamientos reales y mentales.

En su teoría del cronotopo Bajtin ha intuido con gran perspicacia, al igual que había hecho Kant, la indisociabilidad del binomio tiempo (*kronos*) espacio (*topos*), la imposibilidad de aislarlos tanto en el mundo real como en el de la ficción. No podemos concebir lugares que se sustraigan al imperio del tiempo, como tampoco podemos imaginarnos

tiempos vacíos y desprovistos de referencias espaciales. El tiempo tiene sentido en relación con las personas, los objetos y seres de nuestro universo. El tiempo atraviesa, empapa y sobrepasa todo lo existente en el mundo exterior y también lo perteneciente a nuestra *psique* y consciencia. Todas nuestras imágenes creadas en los sueños, los recuerdos, las ensoñaciones y fantasías llevan asociadas unas marcas temporales que alcanzan hasta los fenómenos de nuestro psiquismo inconsciente.

La poesía muestra desdén y esquizo al tiempo y al espacio; sus alas invisibles, en algunos casos genuinos, le permiten sobrevolar espacio y tiempo. La yuxtaposición de los elementos en el espacio, la supresión de los vínculos de subordinación temporal, causal, condicional, consecutiva, etc., la simplificación o eliminación de tiempos verbales favorecen la desconexión del poema de la realidad exterior temporal. Algunas poesías de Quevedo, Bécquer, Baudelaire, etc. parecen lograr la atemporalidad, congelar y anular tiempo y espacio, lo que consiguen en cierto modo la pintura y la escultura.

La narrativa por su propia naturaleza rehúye la congelación y anulación de tiempo y espacio; en general despliega e ilustra el juego de sus variantes infinitas. Lo ha intuido y analizado Bajtin al estudiar el papel del cronotopo y su evolución en las distintas etapas de la novela. El autor ha captado en profundidad el tiempo kantiano atravesando y recorriendo los espacios, como hará la física einsteiniana ahondando y expandiendo con la tetradimensionalidad el delimitado cosmos tridimensional newtoniano. Así se expresa Bajtin (1978: 237):

Ce qui compte pour nous, c'est qu'il (le chronotope) exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace). Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps.

La fusión de tiempo y espacio es imperfecta o ausente en la novela griega de aventuras y de pruebas (de Heliodoro, Aquiles Tatiús, Longo), en la bizantina posterior que la continúa y en novelas posteriores del mismo género (*Candide* de Voltaire); el mundo y el espacio novelesco presentado es extraño, indeterminado, estático y ajeno al héroe, carece del cambio y transformaciones, de las improntas del tiempo.

En el tipo de novelas de aventuras y costumbres (*Satiricón* de Petronio, *Asno de Oro* de Apuleyo) podemos percibir transformaciones y cambios de los espacios en los distintos momentos de la vida de los protagonistas. En las novelas de viajes y aventuras del XVIII y XIX, y antes en la picaresca, se produce también cambio y sustitución de imágenes de los personajes en la serie temporal que recorre los distintos espacios.

El cronotopo de la novela de caballería está próximo al de la novela griega y bizantina, por ser un mundo extraño y abstracto, predeterminado, de espacios lejanos, llenos de rarezas, de misterio, de lo insólito. Los bosques y castillos encantados guardan estrecha relación con las prodigiosas hazañas y aventuras de unos héroes imaginarios.

La inversión de todo este universo de espacios maravillosos por los del mundo real, cotidiano y familiar se lleva a cabo en la novela picaresca y en *El Quijote*, obra que funde los dos cronotopos tradicionales de la literatura precedente, la de caballerías y la picaresca. Bajtin subraya así la importancia de Cervantes (1978: 310):

Dans Don Quichotte, le croisement parodique du chronotope du «monde étranger et merveilleux» des romans de chevalerie avec «la grande route du roman familial» du roman picaresque, est fort caractéristique... Le roman de Cervantès est d'une importance énorme pour l'assimilation du temps historique dans le roman (...).

Al asimilar el tiempo histórico, se hermana ficción e historia, los personajes quedan incrustados en los ambientes históricos y sujetos como los lugares al devenir, a la imprecisión del tiempo.

Una labor igualmente ingente llevan a cabo en el XIX novelistas como Balzac, Dickens y Galdós al sumergir en la historia de su tiempo los grandes espacios urbanos, que nos ofrecen, a propósito, en el eje diacrónico, empapados de marcas temporales de época, de tetradimensionalidad. A otros autores anteriores como Rabelais y Cervantes les cabe el mérito de haber contribuido a la inclusión de los espacios abiertos naturales en las coordenadas de la tetradimensionalidad, junto a otras novelas de aventuras, de viajes (*Tom Jones* de Fielding), o románticas del XIX y finales del XVIII.

EL ESPACIO NOVELESCO POLIDIMENSIONAL: «LAS FIGURAS»

Defiendo en este punto mi posición desde la intuición y el convencimiento y encuentro apoyo y corroboración a la misma en ciertas reflexiones teóricas, que de manera tangencial dedica Genette a las figuras literarias, y también en algunas ideas sobre los principios operativos inherentes a las figuras de Jakobson, Richards, Hume o Freud.

Por otra parte estas reflexiones e ideas que vienen en apoyo de mi intuición se ven sustentadas y ratificadas por la insustituible fuerza probatoria de los innumerables testimonios presentes en los textos literarios, que, por motivos de espacio, limito a breves ejemplos de Dante, Cervantes, Bécquer, Baudelaire y Galdós.

En la historia de la narrativa no sólo se pasa de un olvido o ausencia casi total (fenómeno observable también en la épica y quizá más en los cantares de gesta) a una presencia notable y abrumadora —detectable incluso en la narrativa cuentística del XX—, se produce además la expansión polidimensional del espacio, que explico en las páginas que siguen.

El auge y expansión diacrónica del elemento espacio en la narrativa pienso que es comparable a la expansión hegeliana del espíritu en sus variadas manifestaciones. Lo espacial se inserta en lo narrativo, lo ficticio y literario, es una manifestación y expansión más del espíritu, y como él se ha vuelto más diverso, más apto y susceptible de percepciones y representaciones polidimensionales que atraviesan y sobrepasan lo antes considerado tri- o tetradimensional.

Genette (1969: 43-49) apunta claramente a un espacio literario expandido y tendente a una espacialidad invasora, que entiendo como polidimensional. El autor arranca en sus ideas, de la propia espacialidad de la escritura, de las palabras, del lenguaje y del libro: «La spatialité manifeste de l'écriture peut être prise pour symbole de la spatialité profonde du langage.» La escritura en su linealidad contiene ya, con determinados elementos discursivos la espacialidad tridimensional, al igual que, en otro orden de cosas, el plano del arquitecto contiene en potencia la maqueta o el futuro edificio tridimensional.

Pero además el lenguaje literario con sus «figuras» nos multiplica los espacios, nos permite saltar del aparente al real, del mostrado al simbolizado, al contener dos significaciones, la literal y la figurada, que nos posibilitan el doble juego espaciotemporal simultáneo, que nos traslada de inmediato a un universo polidimensional, que escapa al tridimensional, tangible y real.

Las «figuras» nos sugieren y evocan al instante otros espacios, otros tiempos. De los segundos significados o imágenes contenidas en las «figuras» irradia un espacio polidimensional. Así se expresa Genette a propósito de ellas (1969: 47):

Le langage littéraire, (...) peut comporter à la fois deux significations, dont la rhétorique disait l'une littéraire et l'autre figurée, l'espace sémantique qui se creuse entre le signifié apparent et le signifié réel abolissant du même coup la linéarité du discours. C'est précisément cet espace, et rien d'autre, que l'on appelle d'un mot dont l'ambiguïté même est heureuse, une «figure»: la figure c'est à la fois la forme que prend l'espace et celle que se donne le langage, et c'est le symbole même de la spatialité du langage littéraire dans son rapport au sens.

Sostengo, pues, que los recursos poético-literarios, el uso estilístico de las «figuras», es uno de los más generales y frecuentes para la creación del universo literario tetradimensional y polidimensional, por su poder mágico de crear al instante otros mundos, con sus espacios y tiempos.

Me refiero a las figuras poéticas de la retórica clásica: símiles, metáforas, metonimias, símbolos, alegorías, hipérboles, prosopopeyas, ironías, etc. Se trata de aquellas figuras en cuyo proceso o acto creativo intervienen los principios operativos de la analogía, la contigüidad y la oposición. Los principios de contigüidad y contigüidad con inclusión son operativos en la metonimia y la sinécdoque respectivamente; los principios de la analogía o semejanza actúan en la metáfora, la comparación, el símbolo, la alegoría; los principios de semejanza y oposición actúan en la hipérbole, prosopopeya, ironía, etc.

La importancia de estos principios que ha sido subrayada, entre otros, por Freud y Jakobson, es capital en los procesos del conocimiento y en los mecanismos asociativos de la memoria y los recuerdos. En ellos insistía ya Hume en su teoría del conocimiento. Por mi parte muestro la total adhesión a tales principios y recalco su extraordinario papel en el proceso de creación poética y literaria. Estos criterios operativos (analogía o semejanza, contigüidad, y contraste u oposición) son bastante coincidentes en el campo literario (Jakobson, Dumarsais, Richards, Genette), en la filosofía (Locke, Hume), en la psicología (Freud en *Totem y tabú*), en el mundo de la magia (Mauss).

En el campo de la novela y la ficción espacio y tiempo aparecen indisolubles y el uno presupone e implica al otro. Hablo del universo espaciotemporal polidimensional que el creador ha tejido en su poema o novela (añadiendo a las «figuras» otros elementos o recursos que luego veremos), y que lo convierten en un infinito e inagotable universo potencial, en palabras de Genette (1969: 48): «(...) un vaste domaine simultanément que l'on doit savoir parcourir en tous sens.» A modo de prolepsis adelanto la potencialidad intrínseca de lo polidimensional literario con las palabras de este autor, referidas al lector y al acto de la lectura: «tandis qu'il lit un livre, il pense, pourrait-on dire, à tous les livres qui ont été écrits depuis le commencement du monde». La obra literaria, el acto, «lo uno» abierto a los mil universos potenciales, «lo diverso», de los lectores. En ella —poema, no-

vela— el tiempo se repliega, se concentra y se refleja y reverbera en los espacios con efectos multiplicadores en lo espacial y temporal.

En el universo imaginario y metafórico de la obra literaria —poema, novela, etc.—, acto creativo y de ficción por antonomasia, se producen esas asociaciones poéticas, creativas, esos saltos mágicos y naturales esenciales y connaturales a la obra literaria; digo mágicos debido al salto sorprendente e instantáneo de nivel, desde el mundo físico, objetivo y real al mental e ideal; digo naturales porque, de forma inconsciente, en el hablar cotidiano todos acogemos y utilizamos esas imágenes (metáforas, símiles, metonimias...), por lo que los poetas o novelistas creadores las utilizarán con mucha más razón y libertad.

Es evidente que en nuestra mente funcionan los mecanismos asociativos creativos a partir de los principios antes mencionados. Nuestra memoria se reactiva ante estímulos que hacen operativos tales principios. Dichos mecanismos asociativos están en el origen de la actividad creativa y poética (y también en la decodificadora e interpretativa del lector), que echa mano de los elementos en reserva de la memoria, de los elementos presentes (del mundo real o del texto literario), y de nuestra imaginación con su capacidad para crear imágenes mentales nuevas, para revivir otras pasadas nuevas, para reinventar ficciones, fantasías o mundos nuevos, y para catapultarnos al espacio polidimensional, libre de límites y ataduras.

Es el fenómeno ilustrado por Cervantes, que traslada poéticamente a la mente de don Quijote, que transmuta los simples molinos de viento y los rebaños en gigantes y ejércitos; transforma así unos elementos u objetos del mundo real A (los molinos y los rebaños), en una creación imaginaria e ideal B (los gigantes y ejércitos). Como Platón, don Quijote —*alter ego* de Cervantes, que usa la metaficción— metafórica y eleva las simples realidades a entidades ideales, mentales y poéticas.

En virtud del acto creativo-poético se produce una sustitución, un proceso mental metamorfoseante y metafórico de una realidad A a otra B, generalmente de otro nivel mental e ideal. La fuerza, validez, consistencia y verosimilitud de esa nueva entidad B, reside en el cariz de la relación de analogía, contigüidad o contraste existente entre A y B, en el número de rasgos comunes y su congruencia o plausibilidad (la multiplicidad de conexiones plausibles y consistentes que percibimos en las esferas del infierno, purgatorio y paraíso de *La Divina Comedia* —universo B creado por Dante— nos traslada, por la vía de la alegoría, a la tripartición tradicional del mundo cristiano —universo y punto de partida A—).

En toda obra literaria (poema, novela, tragedia...) entran en juego, en mayor o menor medida, con mayor o menor vigor y alcance las «figuras». Por ejemplo Galdós en *Marianela* parece abusar de la comparación y la metáfora, que repite decenas de veces según pautas bastante uniformes, aunque tal empleo al final resulta feliz y magistral (cito algunas a título de ejemplo). En la obra hay una confrontación radical entre el mundo real A (Marianela y la realidad) y el mundo ideal, de fantasía B (Pablo y sus creaciones mentales). Por pura lógica, en el mundo realista decimonónico el mundo platónico de Pablo se derrumba (1995: 58): «Concibo un tipo de belleza encantadora, un tipo que contiene todas las bellezas posibles; ese tipo es la Nela.» En el platonismo de la obra vemos que Galdós hace coincidir, en la mente de Pablo, belleza y bondad. La realidad A, la Nela, es, por sustitución metafórica, todas las bellezas posibles, la creación fantástica y mental B.

Prosigue Galdós más adelante (pág. 59) «Me estoy mirando en el agua, que es como un espejo (...) Tú no necesitas mirarte. Eres hermosa como los ángeles que rodean el trono de Dios.» Aquí los símiles agua-espejo, Nela-ángel celestial continúan insistiendo en esos rasgos analógicos que percibe y plasma el poeta, que juega doblemente con esa otra analogía platónica bondad-belleza, que el novelista analiza en profundidad en la obra.

En la cualidad polidimensional de las figuras no se trata sólo de ver, asumir una simple conexión —volviendo a los ejemplos: agua-espejo, Nela-ángel—, sino de un viaje mental instantáneo en la mente del creador y en la del lector a los lugares vividos o imaginados (lago, estanque, remanso de agua, etc.) en los que se verifica el símil; un viaje fulgurante al espacio de la religión que acoge el binomio Nela-ángel que rodea el trono de Dios, susceptible de plurales recreaciones imaginarias individuales.

En otros casos el poeta elige el símbolo para transmitirnos sus visiones, emociones y pensamientos; esta figura se basa asimismo en la sustitución de una realidad A, tomada como punto de arranque, por otra realidad B, objetivo final que puede aparecer explicitado en el poema, lo que ocurre con el genio creador dormido B, evocado por el arpa olvidada A, en la *Rima VII* de Bécquer (Del salón en el ángulo oscuro...); el verso:

¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas

nos sugiere una potencialidad polidimensional de innumerables composiciones musicales abiertas a la mente e imaginación del lector; los versos:

Ay; pensé; cuántas veces el genio
Así duerme en el fondo del alma

nos conectan de forma explícita (Ay; pensé) y reforzada por el verbo «dormir» la realidad A anterior con la realidad B (el genio creador dormido) en el mundo polidimensional de la mente.

En el poema *L' albatros*, este enorme pájaro marino es elegido por Baudelaire como símbolo del poeta; el símbolo es hábilmente reforzado por el juego de cruzar las metáforas descriptivas referidas al poeta y aplicarlas también al magnífico viajero alado: «indolents compagnons de voyage», «rois de l'azur», «voyageur ailé», «prince des nuées». El poeta nos recrea un espacio marino con dos esferas, la de la superficie, esfera cotidiana y real de los marineros A, y la etérea y celeste del albatros y del poeta B. El poeta —el ángel cargado de cadenas de Blas de Otero—, por esencia pertenece al universo ideal y celeste B; en el viaje de la vida el poeta alcanza esferas superiores, en la esfera terrestre es un exiliado alado que se mueve con torpeza:

Exilé sur le sol au milieu des huées
ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

TETRADIMENSIONALIDAD Y POLIDIMENSIONALIDAD; TÉCNICAS NARRATIVAS

Me refiero ahora al uso que el autor hace de los elementos relacionados con el tiempo (acronías, ritmo), con las voces (narradores), con los modos (focalizaciones), para confeccionar una arquitectura del espacio novelesco determinada. En este sentido dichos factores influyen de forma decisiva en la espacialidad. Defiendo aquí una posición bastante original al respecto, incluida en mi tesis y explicitada y argumentada con cierto detalle en obras de Balzac, Dickens y Galdós.

Los escritores optan en cada obra por unos recursos o técnicas narrativas con preferencia sobre otras. Así Proust en *À la recherche...* opta por los elementos temporales (recurso continuo a las analepsis, los recuerdos y la memoria), también Dickens en *David Copperfield* o Miguel Delibes en *Cinco horas con Mario* manejan la técnica de forma portentosa; Balzac en *Illusions perdues*, Galdós en *La desheredada*, Conrad en *Lord Jim* utilizan la polifonía de los narradores; a partir de Zola, Clarín y Galdós se intensifican y multiplican las focalizaciones.

En primer lugar el autor recrea un universo espaciotemporal con las alusiones al mundo en que viven y se mueven sus personajes; tal marco arquitectónico se elabora al filo de las páginas de la novela. No quiere esto decir que historia y fábula discurren en paralelo y al unísono, la libertad y originalidad poética en la ficción exige casi lo contrario, y son frecuentes las acronías y desviaciones cronológicas, las diferencias entre la ordenación de los acontecimientos de la historia y la cronología de la fábula. Algunos autores optan por narraciones lineales y rigurosamente cronológicas, otros por complicaciones intencionadas (Juan Rulfo en *Pedro Páramo* o García Márquez en *Cien años de soledad*).

En general hay que admitir que el juego de las analepsis y prolepsis, de los distintos ritmos que se derivan del manejo del resumen, la escena, la deceleración, la elipsis, etc. es consubstancial a la ficción, pues el novelista se ve obligado a elegir entre varias opciones, a suprimir unos episodios a favor de otros, a introducir ciertas analepsis o prolepsis para orientar al lector, para soldar o colmar vacíos, para dar consistencia a la historia; por necesidad, para recrear el pasado de sus personajes ha de recurrir a las analepsis. En cualquier momento de la historia el autor puede crear un personaje nuevo, hacerlo reaparecer o resucitar, tras decenas o cientos de páginas en el olvido. Estos recursos intensifican la polidimensionalidad y la coherencia del texto; la novela de Dickens *David Copperfield* es en este punto un paradigma.

Es consubstancial a la ficción el uso de los recuerdos, los sueños, las rememoraciones, la memoria, como instrumentos canalizadores de las retrospectivas, del mismo modo que la imaginación, las fantasías, las ilusiones y las ensoñaciones, los deseos tienen su vehículo idóneo y natural en las prolepsis. Suprimir todas estas manifestaciones por las que fluye y se configura el universo polidimensional de la ficción equivaldría a suprimir y negar la propia ficción. Además las idas y venidas instantáneas al pasado y al futuro recrean en nuestra mente múltiples mundos, paisajes y ambientes, al tiempo que entretejen lo tetradimensional y lo polidimensional.

Los desplazamientos hacia adelante y hacia atrás en el eje cronológico de la historia introducen y expanden la tetradimensionalidad; por otra parte los viajes de la fantasía e imaginación del narrador o de la mente de los personajes posibilitan la condensación o

fusión de distintos universos, espacios y tiempos en un instante; sirva de ejemplo el verso de Quevedo:

soy un fue y un será y un es cansado

Aquí la condensación temporal crea y nos transporta como lectores a lo polidimensional, efecto que también se producía por la vía de las «figuras».

Es ilustrativo a este respecto recordar la increíble capacidad de la mente humana con sus múltiples facultades para sobrepasar y fundir al instante espacios y tiempos, sirviéndonos, en el caso de la ficción, de espejo mágico o crisol en el que reverberan al instante los múltiples espacios y universos sugeridos o evocados y no sólo los narrados o descritos. Georges Poulet captó con enorme profundidad y clarividencia el mundo polidimensional de la creación literaria, enraizado en la misma mente humana (1987: 137):

Notre nature intérieure est une invisible créature si activement, si réactivement sensible, et douée de facultés si étendues (...) qu'elle peut (...) abolir l'espace dans ses deux modes de Temps et de Distance, dont l'un est l'espace intellectuel, et l'autre l'espace physique.

Poulet percibe con nitidez las facultades prodigiosas de nuestra mente (conciencia, imaginación, memoria, razón, voluntad, etc.) relacionadas con el mundo nouménico interior a nosotros, sin límites ni distancias, que es capaz de abarcar, comprender y manejar de forma instantánea ese mundo fenoménico exterior a nosotros, que en nuestra vida cotidiana se muestra reacio, hostil, impenetrable y que nos impone las servidumbres del tiempo y de los costosos desplazamientos físicos para salvar las distancias espaciales y temporales. En nuestra mente todo es infinita y económicamente más fácil. «Tout le temps, tout l'espace sont là, mais réduits, condensés dans l'actualité d'une pensée qui les enclôt.» Lo que sucede en el verso anterior de Quevedo.

La esencia del mundo polidimensional se explica y reside en el carácter y singularidad de nuestro mundo interior, mente o espíritu, que contiene y condensa en un punto y en un instante infinitas potencialidades, entre éstas, fundir tiempo y espacio en un punto, o expandir, crear e inventar espacios y tiempos infinitos en un instante. Así se expresa Poulet (1989: 137). «Multiplicité foudroyante qui, (...) fait de l'esprit une sorte d'atome d'espace et de temps, à l'intérieur duquel se pressent des durées, se déroulent des étendues, tournoient des univers.»

El autor francés trata a fondo (1989: 122-193) las relaciones entre el acto poético creativo y las capacidades de nuestro espíritu, cuyas facultades posibilitan el uso literario del espacio y del tiempo y nos permiten sobrepasar las duras servidumbres e imposiciones a que nos vemos sometidos en los quehaceres de nuestra vida diaria. Nuestra mente, átomo pensante, «res cogitans», engloba, comprende, condensa y expande a su antojo la «res extensa», el mundo físico, exterior, inmenso e inabarcable para nuestros pies, nuestros brazos, nuestros sentidos, y que constituye nuestro universo vital.

Cuando el escritor nos presenta ese universo particular, ese cronotopo de su novela, a través de las voces de sus narradores, a través de las impresiones y perspectivas de sus focalizadores, nos ofrece algo más que un concreto espacio tridimensional poblado de unos lugares — calles, casas, ciudades... — determinados, que conforman una morfología espacial peculiar.

Los grandes novelistas, también los del realismo del XIX, nos recrean un mundo tetradimensional y, en muchos casos, polidimensional. Ni el narrador de relatos autobiográficos, memorias, diarios íntimos, etc., ni el de tercera persona —homodiegético o heterodiegético— suelen presentarnos historias abstractas, atemporales o aespaciales (ni siquiera en relatos de ciencia ficción) sino más bien ancladas en un tiempo, época y lugares típicos y concretos.

La ficción no se puede sustraer a lo espacial y lo temporal, el cronotopo se infiltra y empapa irremisiblemente el relato. Lo narrativo contiene los lugares y los tiempos como algo *a priori*, de forma intencionada, pormenorizada y explícita o de forma más o menos implícita, convencional y alusiva; el eje de lo temporal recorre lo narrativo (cuentos, novelas, leyendas, etc.) y además las huellas del tiempo plasman su impronta sobre los lugares, los monumentos, los personajes, e impregnan de historicidad y de temporalidad todo tipo de novela (no sólo la realista, la histórica, la folletinesca...).

Hacer abstracción del espacio y del tiempo es muy difícil hasta en el campo de la lógica y las matemáticas; lo anterior, lo posterior, la consecuencia, son elementos insoslayables en todo fenómeno mental de razonamiento, y los mínimos elementos del mismo ocupan un espacio mental por ínfimo que sea y han de manifestarse en la sucesividad. Por lo que toca a la narrativa, que intenta recrear un mundo con unos personajes, por la voz de los narradores se nos ofrece una visión del mundo no sólo directa y denotativa, sino muchos matices y tonalidades connotativas asociados a los estados de ánimo, sentimientos, deseos, fobias y manías de focalizadores, de personajes, etc. Todo ello pertenece a un mundo cambiante y en movimiento que refleja el texto narrativo. En el caso de los movimientos por los espacios reales percibimos mejor la cuarta dimensión, en el de los viajes mentales por los espacios del recuerdo, el sueño, la imaginación y la fantasía captamos mejor lo polidimensional.

Con las distintas focalizaciones o modos el escritor nos ofrece múltiples interrelaciones entre visión y realidad, entre mundo mental interior (*res cogitans*) y universo real exterior (*res extensa*). Aparentemente el mundo exterior, los lugares y espacios de la obra, presentan visos de mayor objetividad cuando son ofrecidos desde un focalizador extradiegético, neutro. A veces se hace coincidir esta perspectiva exterior, con la del narrador externo omnisciente o con la de un personaje narrador; se aprecia este juego de alternancias en muchas novelas del XIX como: *Illusions perdues* de Balzac, *Mme Bovary* de Flaubert, *La desheredada* de Galdós, *La Regenta* de Clarín...

En algunos grandes novelistas del XIX se puede observar en acción el multiperspectivismo de Ortega y Gasset; entran en juego las focalizaciones de alternancia o de complementariedad, de varios narradores y de varios personajes. En *La desheredada* de Galdós las percepciones de Miquis, Encarnación, Joaquín o Bou, son mucho más realistas, objetivas y tetradimensionales, mientras que las de Isidora y don José son más fantásticas, idealizantes y polidimensionales; estos personajes aquejados del quijotismo cervantino metaforizan la realidad desde un *ego* irracional, febril y emocional.

Los cronotopos complejos y polidimensionales invaden una parte significativa de la novelística del XX (Kafka, Mann, Joyce, García Márquez...); Las perspectivas que brotan de la mente de los narradores, las visiones y percepciones que arrancan del subconsciente de los personajes, con sus fantasías, ensueños, rememoraciones, etc. son recreaciones o distorsiones artísticas, más o menos surrealistas e irracionales de los espacios y los tiempos, otras tantas creaciones consumadas de universos novelescos polidimensionales.

Concluyo que ficción y novela están íntimamente vinculadas a focalizaciones interpretativas, que la focalización neutra, de ojo de cámara, defendida y practicada por su maestro H. James y pretendida, entre otros por autores del *nouveau roman*, resulta ser empobrecedora y fría; la visión del mundo, la zambullida mental que intenta captar el complejo universo mental y externo que se encierra y manifiesta en las novelas es por esencia polidimensional. W. Booth (1983: 58-59) corrobora esta opinión; pienso que el autor se zambulle en la mente de sus personajes, por necesidad y porque ya *ab initio*, en el acto poético creativo se zambulle en la suya propia. La intromisión del autor en el más radical pretendido objetivismo, viene a confirmar que la deseada desaparición del autor es un imposible, un mero *desideratum*, y que el universo novelesco no es neutro ni tridimensional sino polidimensional.

Booth recoge ejemplos en las novelas de James, que suponen flagrantes fallas a la teoría que el insigne autor practicó y defendió: «If we were at this moment *to take an inside view of Mrs Burrage*, (a liberty we have not yet ventured on) I suspect we should find (...)», «Mrs Burrage —since we have begun *to look into her mind*, we may continue the process— had not meant (...)»¹ La fabulación novelesca, la labor creadora y poética del escritor traspasa por esencia el universo estático tridimensional y explora por necesidad los espacios mentales multidimensionales, como indica lo que he subrayado en el texto de H. James.

METAFICCIÓN, INTERTEXTUALIDAD, DIALOGISMO LITERARIO, POLISISTEMAS;
POLIDIMENSIONALIDAD

Con los argumentos expuestos en las páginas precedentes creo haber mostrado, si bien de forma breve, el carácter polidimensional del espacio literario, mi hipótesis de partida. Incido en esta última parte en dicho carácter aunque desde ángulos diferentes. Así mismo pienso haber abierto un nuevo horizonte al análisis y estudio del espacio, al considerarlo inserto dentro del propio fenómeno de la creación literaria.

Su carácter peculiar se ve afectado por estar interrelacionado con los mismos elementos y mecanismos que operan y entran en juego para conformar la obra literaria, me refiero a las figuras literarias, a los distintos recursos narrativos, a la metaficción, el dialogismo, los polisistemas, etc.

Concluyo que el elemento espacial en el campo literario, por pertenecer al ámbito mental tanto o más que al físico o geométrico, es más complejo de lo que puede parecer en un primer momento. No se trata de una simple fotografía o imitación fotográfica de un lugar concreto, sino de múltiples imágenes mentales superpuestas y entrelazadas tanto del mundo real como de los mundos imaginarios.

La inserción de los distintos lugares, espacios, mundos que conforman el espacio literario es perceptible en distintos niveles que se imbrican y entretejen (el lingüístico, el literario, el cultural, el filosófico...) en un universo espacial peculiar, sentido más como pluralidad que como unidad y que posee la virtualidad de espejar, multiplicar, reverberar

¹ El subrayado de las citas es mío; están tomadas de *The Bostonians* pero se pueden leer otras similares en *The Ambassadors*.

y expandir los lugares y espacios elevándolos desde un mundo concreto tridimensional a otro mental, imaginario y polidimensional.

El universo literario acoge otros mundos, otros universos; en él se reverberan, entretienen y funden mundos diversos; en primer lugar acoge sistemas y cánones literarios variados, en sentido concreto o lato y difuso, pero además abre las puertas a universos culturales variados que abarcan lo religioso, lo mitológico, lo filosófico, lo antropológico, lo históricosocial, lo ideológico y político, lo artístico, lo folklórico, lo psicológico, etc. Todo ello (sigo en este punto a Burton Pike) hace del universo literario un complejo crisol caleidoscópico, por definición cambiante y singular en cada autor y en cada obra literaria.

El citado autor acoge abiertamente lo multicultural dentro del universo literario; por mi parte aplico este concepto e incluyo además el dialogismo, los polisistemas, la meta-ficción y la intertextualidad dentro de los factores y recursos que crean, potencian e intensifican la espacialidad y lo polidimensional.

Algunos escritores tienen la habilidad de utilizar la obra como elemento espejante del mundo literario y nos introducen la novela, el teatro o la poesía dentro de la propia obra; capítulos o páginas de *El Quijote* de Cervantes, de *Illusions perdues* de Balzac, de *La desheredada* de Galdós, de *David Copperfield* de Dickens, de *Les Faux-Monnayeurs* de Gide, de *Las Rimas* de Bécquer, de *Les Fleurs du mal* de Baudelaire, etc. son ejemplos de autorreflexividad literaria o meta-ficción, que no hacen sino revertir e incidir en lo polidimensional.

Tomo a Cervantes como paradigma del arte prodigioso en el uso de la meta-ficción. Maneja con soberanía suma la reflexión del autor sobre su creación; en *El Quijote* encontramos ejemplos ilustres del fenómeno de la verbalización, del alumbramiento gozoso de los vocablos, de algunos nombres felices; (1994: 106) así leemos cómo don Quijote, asumiendo el papel de novelista creador, devanea sobre los posibles nombres eufónicos adecuados para su dama Dulcinea, al igual que ha hecho antes con el nombre de su caballo Rocinante. Función poética y motivación de los nombres guardan una estrecha relación y son un índice más de polidimensionalidad.²

La intertextualidad en un sentido amplio, que emplea citas, alusiones y elementos varios —situaciones, personajes, etc.— es un factor más, creador de un universo multidimensional; produce el efecto de trasladarnos al instante a otras mentes, a otros espacios y tiempos. Es, en suma, una ventana más, abierta a lo polidimensional mental e imaginario. En un grado superior de elaboración artística y como recurso de mayor calado y transcendencia está el dialogismo literario.

Ciertas obras de algunos autores parecen responder, continuar y dialogar *in absentia* con otras de autores anteriores. Este dialogismo a veces es esporádico, se manifiesta en ciertas páginas, ciertos ambientes, personajes, tono, lenguaje, etc.; en casos muy manifiestos el dialogismo es más difuso y amplio e impregna gran parte o la totalidad de una obra, que resuena como eco de otras precedentes. Cervantes en *El Quijote* convierte en realidad viva el dialogismo de lo más granado de las novelas de caballería y de la pica-

² La tendencia a la motivación de los nombres podemos considerarla como una manifestación más de la función poética, presente en muchas novelas, y refleja el intento de motivar el lenguaje, punto tratado por Alicia Yllera (1986: 162).

resca, reuniendo y fundiendo héroes, ambientes, pensamientos, lenguaje... superándolo todo en su novela.

Las variantes del dialogismo son múltiples y de diverso grado. No es difícil reconocer los ecos de unas obras en otras, dentro de una misma escuela o corriente literaria. Las novelas románticas europeas de personaje repiten unos conflictos, paisajes, individuos y finales bastante predecibles; las del realismo con la temática de la mujer adúltera inciden en situaciones, psicologías y finales similares (*Mme Bovary*, *La Regenta*, *Ana Karenina*). La novelística latinoamericana con la temática del dictador de turno es también reincidente en muchos aspectos (desde *Tirano Banderas* de Valle-Inclán pasando por *La sombra del caudillo* de Azuela, *Fiebre* de Otero Silva, *El Señor Presidente* de M. Ángel Asturias, *Yo el Supremo* de Roa Bastos, etc.).

En algunos casos el dialogismo entre una obra y otra es una abstracción, una simplificación metafórica que conserva como lazos de unión unos rasgos de semejanza mínimos; así *Ulysses* de Joyce replica en algún sentido a *La Odisea* de Homero; los viajes, hazañas y aventuras de media vida del héroe griego tienen una réplica metafórica en las andanzas, experiencias y vivencias que el dublinense Bloom protagoniza a lo largo de un día y una noche. Los episodios acaecidos al gran héroe griego, en unos espacios amplios, abiertos por un mundo exterior tri- o tetradimensional, son remedados en unas vivencias introspectivas, ante todo, de un protagonista urbano del xx, exploraciones por los recovecos de nuestra *psiqué*, consciencia y subconsciencia, universo interior plegado y polidimensional, susceptible de mil revelaciones.

El dialogismo literario de Galdós apunta a varias fuentes. Con Cervantes es intenso y patente en obras como *El caballero encantado* y *La desheredada*; personajes, lenguaje, situaciones y constantes ecos cervantinos hacen que, como lectores viajemos y recreemos de forma simultánea dos universos espaciales y temporales alejados, el ya conocido de *El Quijote* y el que vamos descubriendo en la novela de Galdós. A este poder de fusión y evocación instantánea y simultánea de diferentes espacios o mundos tetradimensionales lo denomino poli- o multidimensionalidad.

Escritores como Cervantes o Galdós nos submergen en el universo mental de lo polidimensional por varias vías; así el primero hace uso de la metaficción, de la reflexión sobre la propia creación, del alumbramiento de nuevos vocablos, del dialogismo, etc. El dialogismo o coloquio espiritual múltiple es bastante característico en Galdós; éste escucha otras voces de otros tiempos, de otras literaturas, y responde a ellas de forma ingeniosa, imaginaria y artística. Ecos y voces de otros tiempos y lugares son otras tantas ventanas abiertas a un universo dinámico, mutante, nouménico y polidimensional. Me adhiero a una noción amplia del dialogismo, tal como lo entiende S. Gilman, que denomina *Colloquium of Novelists*, y percibe en muchas obras de Galdós nexos relacionadas por la temática, significación, personajes, etc. con otras de Balzac, Flaubert, Zola, Cervantes, Quevedo, Clarín, Shakespeare.

También en Galdós (de forma notoria en *La desheredada*) se intensifica la percepción del universo novelístico polidimensional por la conjunción, en algunas páginas, de polisistemas literarios (nacional y supranacional) y lingüísticos, con megasistemas culturales (mitología, religión, historia, filosofía, etc.); por todo ello, en autores como Cervantes o Galdós, se hace realidad plena la intuición de Genette del libro símbolo y metáfora, continente y resumen de múltiples mundos y culturas.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- BAKHTINE, Mikhail (1978): *Esthétique et théorie du roman*, 1.^a ed., París, Gallimard.
- BOOTH, Waine (1991): *The Rhetoric of fiction*, 2.^a ed., Chicago, Penguin.
- CERVANTES, Miguel de (1994): *El Quijote*, 1.^a ed., Barcelona. Ed. Planeta.
- FREUD, Sigmund (1988): *Totem y tabú*, 5.^a ed., Madrid, Alianza Editorial.
- GALDÓS, Pérez (1995): *Marianela*, 9.^a ed., Santiago de Chile, Ed. Andrés Bello.
- GARRIDO, Antonio (1996): *El texto narrativo*, 1.^a ed., Madrid, Síntesis.
- GENETTE, Gérard (1969): *Figures II*, 1.^a ed. París: Seuil.
- GULLÓN, Ricardo (1980): *Espacio y novela*, 2.^a ed., Barcelona, Bosch.
- MITTERAND, Henri (1986): *Le discours du roman*, 2.^a éd., París, P.U.F.
- PIKE, Burton (1981): *The image of the city in modern literature*. New Jersey: Princeton U. P.
- POULET, Georges (1996): *Études sur le temps humain*, París, Plon.
- VILLANUEVA, Darío (1992): *Teorías del realismo literario*, 1.^a ed., Madrid, Espasa-Calpe.
- YLLERA, Alicia (1986): *Estilística, poética y semiótica literaria*, 2.^a ed. Madrid: Alianza Editorial.